

А. И. ЖУРАВЛЕВА

ДРАМАТУРГИЯ А. Н. ОСТРОВСКОГО

Учебное пособие
к спецкурсу

ИЗДАТЕЛЬСТВО МОСКОВСКОГО УНИВЕРСИТЕТА

1974

Министерство высшего и среднего
специального образования СССР

Научно-методический кабинет по заочному и
вечернему обучению
Московского государственного университета
имени М.В.Ломоносова

А.И.Журавлева

Драматургия А.Н.Островского

Издательство Московского университета
1974



МЕТОДИЧЕСКОЕ ВВЕДЕНИЕ

Наш спецкурс посвящен творчеству А.Н.Островского. Но, как известно, спецкурс - это не просто более подробно написанная глава общего курса. Спецкурс - другой жанр исследования, допускающий гораздо большую свободу в отношении к материалу, дающий несравненно большее право на гипотезу и требующий определенного угла зрения на писателя. Так и наш спецкурс не будет просто сжатой монографией о творческом пути Островского в целом. Мы остановимся лишь на некоторых проблемах. Какие это проблемы - будет видно из дальнейшего изложения, пока отметим только, что нас будет интересовать Островский как писатель, как современник великих русских романистов второй половины XIX века, по-своему, но вместе с ними участвовавший в создании замечательной художественной летописи русской жизни.

Как самостоятельно работать над спецкурсом?

Прежде всего - хорошо знать пьесы Островского. Одновременно познакомиться, хотя бы кратко, с биографией писателя и вспомнить содержание главы об Островском в учебнике по истории русской литературы.

Приступая к чтению этого пособия, обращайтесь к указанной в нем литературе. Обязательно знакомство с классической критикой пьес Островского: статьями Добролюбова, Чернышевского, Писарева - в сборнике "А.Н.Островский в русской критике" (М., 1953) или по другим изданиям; статьей Аполлона Григорьева - в книге "Аполлон Григорьев. Литературная критика" (М., 1967).

Рекомендуем также основные современные книги, посвященные творчеству Островского:

Лотман Л. А.Н.Островский и русская драматургия его времени. М.-Л., 1961.

Ревякин А.И. А.Н.Островский. Жизнь и творчество. М., 1949.

Ревякин А.И. Москва в жизни и творчестве А.Н.Островского. М., 1962.

Холодов Е. Мастерство Островского. Изд. 2-е. М., 1967.

Указатели литературы по творчетсву Островского содержатся в книгах:

История русской литературы XIX века. Библиографический

указатель. Под ред. К.Д.Муратовой. М.-Л., 1962.

П е т р о в с к а я В.И. Александр Николаевич Островский. Рекомендательный указатель литературы. М., 1956.

П и р о г о в Г.П. А.Н.Островский. Семинарий. Л., 1962.

При работе над нашим пособием следует иметь в виду, что изложение в нем неравномерное, местами конспективное. Обоснование высказанных положений и обобщений чаще всего лишь намечено, опущены совершенно необходимые цитаты из классиков русской критики, их вы найдете в указанных книгах. Не приводятся, за редким исключением, и выдержки из разбираемых произведений. Ссылки на пьесы Островского даются по изданию: А.Н.Островский. Полное собрание сочинений в 16-ти томах. М., 1949-1953.

Вновь и вновь перечитывая пьесы, выбранные вами для самостоятельного разбора необходимо отобрать из них материал, подтверждающий отдельные положения спецкурса. При этом может случиться, что вы не согласитесь с нашим пониманием, увидите что-нибудь новое, на что ни в пособии, ни в рекомендованной критической литературе не обращено внимания. Собственное ваше мнение надо основательно продумать и четко сформулировать. Полезно все это записать, хотя бы тезисно. Накопленный материал, наблюдения могут послужить темой беседы на зачете, или темой курсовой работы, или даже темой вашей будущей самостоятельной научной работы.

Конечно, подобное изучение спецкурса требует много времени. Советуем поэтому, внимательно прочитав это пособие и рекомендованную литературу, ограничиться детальным и глубоким разбором двух-трех пьес. Привычка к поверхностности - основное препятствие к развитию собственных творческих способностей. Настоящее чтение филолога - это уже изучение. Оно требует размышления над страницей, репликой, строкой и даже словом.

ВВЕДЕНИЕ

Драматургия принадлежит как бы двум мирам: художественной литературе, словесности, с одной стороны, и театру, сцене, игре, с другой стороны. Поэтому и исследование драматических произведений возможно с точек зрения этих двух родов искусства. Наш спецкурс посвящен Островскому, прежде всего как писателю, как классику русской художественной литературы.

Островский страстно любил театр, считал его самым демократическим искусством и вместе с тем самым действенным. Среди классиков русской литературы он был первым и остался единственным писателем, целиком посвятившим себя драматическому роду. И здесь субъективные стремления и объективные свойства таланта Островского совпадали: какими бы новаторскими чертами ни обладали его пьесы, они всегда в высшей степени сценичны. Сценичность была для него непреложным законом. Характерно, что, собираясь из-за посыпавшихся на него невзгод расстаться с театром, Островский обратился к историческим хроникам, избрав форму "Бориса Годунова", которого он, разделяя убеждения своего времени, считал несценичным. Впрочем, очень скоро он и исторические хроники стал писать для театра. Другое дело, что, стремясь свято соблюсти требования сценичности драматического произведения, Островский, как всякий большой художник, новаторски расширял представление о сценичности, вовсе не принимая во внимание предрассудки своей эпохи, а следуя лишь тем законам, которые вытекали из действительных требований театрального искусства.

Отношение Островского к театральному делу, понимание роли искусства в жизни общества ярко выражены в его "Записке о положении драматического искусства в России в настоящее время", написанной в 1881 году. Прочтите эту "Записку" (XII, 110).

Содержание "Записки" показывает, что Островский был страстным просветителем. По чуткости к насущным социальным вопросам современности, по остроте критического видения жизни, по демократизму, по своему пониманию задач искусства — по всем этим чертам творческой личности, сохранившимся у него и в 80-е годы, Островский был сыном великой эпохи 60-х годов. На всю жизнь

сохранил он веру, с нашей современной точки зрения даже до известной степени наивную, но очень благородную, в преобразующую силу убеждения словом — искусством, наукой и образованием.

Вместе с тем была в душе Островского, в его мировоззрении и другая сторона, несколько отделявшая его от революционных демократов и от просветителей писаревского толка. Конечно, и они верили в духовные силы простого народа. Но их вера основывалась на надеждах, что народ окажется способен к возрождению, к историческому творчеству лишь тогда, когда он будет просвещен теорией, наукой. А у Островского сильна вера в непосредственный духовный порыв пусть даже темного, неразвитого человека. Разбудить в человеке его лучшие чувства, толкнуть его загрубевшую в житейской суете, ежедневных хлопотах, а иной раз и в стремлении к наживе, душу - задача искусства. И в этом до конца пронесенном убеждении, вере именно в благотворную силу натуры простого русского человека, вере в просветляющий духовный порыв сказалась, думается, ранняя связь Островского с младославянофильским движением.

После нескольких лет духовных исканий мировоззрение Островского окончательно сложилось в эпоху революционной ситуации, предшествовавшей отмене крепостного права, и в основных своих чертах оставалось неизменным до самой его смерти. Позицию драматурга в идейном движении его времени можно назвать позицией демократического просветительства. Не разделяя мысли о необходимости революционного переустройства жизни, драматург был в то же время неизменным противником всех проявлений феодальных пережитков, многообразных форм угнетения человека. Вместе с тем и новые буржуазные отношения он не склонен был идеализировать. Можно сказать, что Островский всегда оценивал жизнь с позиции тех, кто трудится.

В своей "Записке" Островский провозгласил: "Национальный театр есть признак совершеннолетия нации". И он дал России национальный театр. Но в этом было и великое л и т е р а т у р н о е дело Островского. Так воспринимали его произведения и русские писатели, и общество того времени. В 1882 году Гонча-

ров в письме, посланном драматургу по случаю 35-летия его деятельности, писал: "Литературе Вы принесли в дар целую библиотеку художественных произведений, для сцены создали свой, особый мир... только после Вас, мы, русские, можем с гордостью сказать: "У нас есть свой русский, национальный театр". Он, по справедливости, должен называться: "Театр Островского" (12 февраля 1882 г.). [1]

Эта оценка абсолютно справедлива, в ней нет и следа юбилейного преувеличения. Действительно, творчество Островского - и дар литературе в виде "целой библиотеки художественных произведений", и "Театр Островского". Даже выдающиеся драматические произведения, созданные раньше Островского или одновременно с ним (например "Борис Годунов" Пушкина, пьесы Тургенева), как бы по-новому прозвучали, обрели новое значение, после того как, благодаря Островскому, окончательно сформировался и окреп русский реалистический театр.

Произведения Островского печатались в журналах почти одновременно с постановкой в театре и воспринимались как общественно-политический факт. Вокруг них разгорались споры сторонников различных направлений. Между представителями этих направлений шла "борьба за Островского". Вот что писал Дудышкин в "Отечественных записках" (1860, № 1): "Г. Островский - виновник важнейших литературных наших споров и потому уже занимает одно из первых мест... Редко с чьим именем (за исключением одного Тургенева) у нас вопрос о литературе так тесно связан, как с именем г. Островского". [2]

До Островского у нас было несколько гениальных пьес, которые как бы с вершин литературы сошли на русскую сцену и остались на ней одинокими. Между тем и русские писатели первой четверти XIX века мечтали о воздействии на соотечественников с театральных подмостков. Особенно характерно это для тех, кому вообще был свойствен пафос учительства, проповедничества. Так, необычайное значение придает театру Гоголь. Он видит в театральном искусстве возможность объединить разом целое общество в едином душевном порыве, видит в театре форму искусства, в которой наи-

---

1) И.А.Г о н ч а р о в . Собр.соч. в 8-ми томах, т. 8. М., 1955, стр. 491.

2) Критическая литература о произведениях А.Н.Островского. Составил Н.Денисюк. Вып. 2. М., 1906, стр. 47.

более очевидна власть художника над умами. Споря с мнением о развлекательности искусства, он пылко восклицает в "Театральном разъезде": "Побасенки! А вон стонут балконы и перила театров: всё потряслось снизу доверху, превратясь в одно чувство, в один миг, в одного человека, все люди встретились, как братья, в одном душевном движении"...[3] Известно, как страстно стремился Лермонтов увидеть на сцене "Маскарад". С появлением таких великих актеров, как Мочалов, Щепкин, особенно ощущалась скудость репертуара. Настоящим событием в общественной жизни были выступления Мочалова в "Гамлете": не случайно ему посвящена замечательная статья Белинского "Мочалов в роли Гамлета", где великая трагедия Шекспира истолкована русским критиком вполне в духе русской жизни 30-х годов; безусловно, это стало возможно благодаря мочаловскому прочтению Шекспира. И все-таки до середины XIX века вся воспитательная общественная сила театра оставалась в значительной мере лишь редко реализуемой теоретической возможностью.

Положение изменилось только с наступлением 60-х годов, когда у драматического искусства появилась более широкая аудитория. Расширяется круг грамотных людей - и читателей, и тех, кому еще недоступно по недостатку развития серьезное чтение, но доступен театр. Количественно выросла прослойка разночинной интеллигенции. В театр пришло и купечество. В 80-е годы, борясь за создание в Москве общедоступного дешевого театра с серьезным репертуаром, Островский рассчитывал видеть в качестве зрителей не только трудовую интеллигенцию, но и "хозяев ремесленных заведений", и рабочих.

Приход новой публики создал почву для расцвета драматургии Островского - появился социальный заказ на бытовую драматургию из русской жизни. То, что Островский понимал все это, совершенно очевидно из уже упомянутой его "Записки". Ряд мемуаристов свидетельствуют об исключительной популярности, любви и уважении, которыми пользовался у новой публики Островский, а также его друг и лучший исполнитель, актер Малого театра Пров Михайлович Садовский. Интересны воспоминания одного из друзей Островского,

---

3) Н.В.Г о г о л ь. Собр.соч. в 6-ти томах, т. 4. М., 1952, стр. 274.

артиста и автора рассказов из народного быта Ивана Федоровича Горбунова, которые помещены в книге "А.Н.Островский в воспоминаниях современников". М., 1966 (см. стр. 61-63).

Но как отнеслась к Островскому печатная критика его времени? Эти отзывы можно грубо разделить на две группы: театральная критика и литературная критика. Если театральная критика очень часто относилась враждебно к Островскому, то литературная - в основном оценила его весьма высоко. Островского не раз называли самым крупным из современных писателей. И это при жизни Толстого, Достоевского, Тургенева... Оставим в стороне вопрос о делении мест. Перефразируя известное выражение "первый среди равных", можно сказать об Островском, что он был "равный среди первых" в кругу великих русских писателей-реалистов.

X X
X

Творческий путь Островского целесообразно поделить на четыре периода:

Ранний период, 1847-1851 годы, - период пробы сил, поисков своего пути в литературе. Островский начинает с повествовательной прозы, не все задуманное доводит до конца, публикует в печати только один очерк. На этот же период приходятся и первые опыты в области драматургии, первые сцены и комедии, в том числе и комедия "Банкрот", позже названная "Свои люди - сочтемся", принесшая автору литературное имя, известность. Этот начальный период проходит под знаком поэтики натуральной школы.

Москвитянинский период, 1852-1854 годы, - время активного участия Островского в кружке молодых сотрудников журнала "Москвитянин", стремившихся сделать этот журнал органом нового течения общественной мысли, родственного славянофильству. В этот период создано всего три пьесы: "Не в свои сани не садись", "Бедность не порок" и "Не так живи, как хочется".

Предреформенный период, 1855-1860 годы, когда окончательно определяется мировоззрение Островского и происходит его сближение с революционно-демократическим лагерем. В этот период созданы пьесы "В чужом пиру похмелье", "Доходное место", "Воспитанница", "Гроза".

Пореформенный период, 1861-1886 годы, - период, продолжавшийся до смерти драматурга. Ко времени создания "Грозы" общественные и эстетические взгляды Островского вполне оформились, и писатель остается верен им до конца жизни. В этот почти двадцатипятилетний период творчества хронологическая группировка пьес невозможна. В произведениях писателя правдиво и многосторонне отражается бурно развертывающаяся жизнь русского общества 60-х - 80-х годов. В поле зрения драматурга все больше и больше областей современной ему жизни. Расширяется жанровый диапазон, обогащается и делается разнообразнее его поэтика. Но все это сосуществует, не сменяет друг друга, никаких временных границ нет.

Для удобства исследования пьесы этого периода мы разделим на жанрово-тематические группы с общей проблематикой и поэтикой. Но надо помнить, что эта классификация носит условный характер: есть пьесы промежуточные, отдельные черты объединяют пьесы разных групп. Даже "Снегурочка", на первый взгляд, стоящая столь обособленно, тесно связана с предыдущим творчеством писателя. Ведь ей предшествовало фольклорное и поэтическое таких пьес, как "Гроза", "Бедность не порок", фольклорное и поэтическое начало, разлитое менее щедро в других пьесах.

Вот эти группы:

1. Комедии купеческого быта: "Не все коту масленица", "Правда - хорошо, а счастье лучше", "Сердце не камень".

2. Пьесы, объединенные темой "маленьких людей", определенные Островским как "картины московской жизни" и "сцены из жизни захолустья": "Старый друг лучше новых двух", "Тяжелые дни", "Шутники", "Трудовой хлеб", Сюда же мы отнесем бальзаминовскую трилогию.

3. Исторические пьесы: "Козьма Захарьич Минин, Сухорук", "Тушино", "Комик ХУП столетия" и др.

4. Сатирические комедии: "На всякого мудреца довольно простоты", "Горячее сердце", "Бешеные деньги", "Лес", "Волки и овцы".

5. Психологические драмы: "Поздняя любовь", "Богатые невесты", "Последняя жертва", "Бесприданница", "Не от мира сего". Сюда же относятся пьесы, названные Островским комедиями, хотя по характеру конфликта это драмы: "Последняя жертва", "Таланты и поклонники", "Без вины виноватые".

* * *

Драма - искусство особенно трудное для анализа, именно благодаря той двойственности своей природы, о которой говорилось в начале введения.

Как и всякое искусство, драма воспроизводит жизнь, но - в отличие от всех других областей - на сцене жизнь воспроизводится как бы в том же материале, в котором она существует реально: движение, жест, речь и шире - действия людей. И то, что есть в этом воспроизведении условного, приходится на долю одной из составляющих частей двуединого драматического искусства. Справляться с неизбежной условностью приходится литературе, самому тексту драматического произведения. На долю драматурга приходится исполнение необходимой задачи: отобрать и сжать жизненную реальность так, чтобы грандиозные или во всяком случае "долгие" события уместить в три-четыре часа сценического времени. А на долю театрального искусства издавна доставалась задача сделать эту неизбежную условность минимально заметной зрителю (речь идет о классическом театре).

Есть целый ряд анекдотов и преданий о реакции театральных зрителей на события, происходящие на сцене. Эти случаи при всем своем комизме, а иногда и трагизме, выражают существенное свойство драматического искусства. Истории эти о том, как зрители пытались вмешаться в действие, подавая советы героям, пытаясь влезть на сцену или даже стрелять. Правда, сейчас такая реакция для мало-мальски грамотного зрителя невозможна, потому что искусство реализма выработало некоторые формы участия зрителя в спектакле. Однако еще в начале и даже в середине XIX в. ощущалось противоречие между активным зрительским сопереживанием происходящего на сцене и его положением пассивного наблюдателя, не только не принимающего участия в сценическом действии, но и не имеющего средств как-либо выразить свое отношение к происходящему. В.Ф.Одоевский писал: "...мне всегда казалось, что в новейших драматических сочинениях для театра или чтения недостает того элемента, представителем которого у древних был хор и в котором большею частию выражалось понятие самих зрителей. Действительно, странно высидеть перед сценою несколько часов, видеть людей говорящих, действующих - и не иметь права вымолвить своего слова, видеть, как на сцене обманывают, клевещут,

убивают - и смотреть на все это безмолвно, склавши руки. Замкнутая объективность новейшего театра требует с нашей стороны особого жестокосердия; чувство, которое не позволяет нам оставаться равнодушным при виде таких происшествий в действительности, это прекрасное чувство явно оскорблено... Хор в древнем театре давал некоторый простор этому естественному влечению человека принимать личное участие в том, что перед ним происходит." 4)

В середине прошлого века драматурги и искали способы такого зрительского "вмешательства" в действие, которое не нарушало бы в то же время формальной замкнутости, объективности представления и пьесы. Яркий пример того, как "поправляют" события, вмешиваются в действие - финал "Хованщины". Преображенцы, под барабанный бой врывающиеся на сцену, как бы почти из зала, от зрителей, нарушают ход событий и предотвращают человечески (и сценически) немыслимое - самосожжение раскольников.

Один из способов облегчить, смягчить заложенное в драматическом искусстве противоречие между расчетом на полное зрительское "со-чувствие" (и для этого - живое, почти реально происходящее на сцене действие) и замкнутостью происходящего на сцене состоит в том, чтобы на сцене, в пьесе, был, действовал "наш человек", герой, которого зрители могли считать своим.

Античный театр основан на представлении о роке. Поэтому хор дает оценку, выражает отношение зрителей, он нравственно активен, но не участвует в действии. Пассивен зритель средневековых мистерий. Но на смену средневековому появляется новое сознание, новый человек. Он готов во все вмешаться, "знает", как зло раньше случалось от непросвещенности. Этот пафос рационального вмешательства должен был очень обострить и обострил субъективное зрительское начало, начало соучастия в действии. И в искусстве классицизма появляется резонер. Он - вместо античного хора, он "наш человек на сцене", он от публики. Так была решена проблема в классицизме.

Но крушение рационалистических представлений о жизни вызывает и неудовлетворенность таким рационалистическим, и в сущности, искусственным решением проблемы, как введение в действие резонера. Романтики, с их обостренным вниманием к проблеме "человек и судьба", обратили внимание на этот аспект драматического искусства.

---

4) В.Ф.О д о е в с к и й. Русские ночи. М., 1913, стр. 16.

Да и что такое драма, как не зрелище борьбы человека с судьбой, с обстоятельствами,за которыми следит другой человек - зритель?

Любое искусство имеет двойственную природу - объект и субъект, считая субъектом воспринимающего (зрителя, читателя, слушателя). Но специфика драмы такова, что в ней отношения субъекта с объектом - драмой, зрелищем - особенно остры, драматичны, взаимно активны. Соответственно и два начала в самой драме - драма как объект внимания, поначалу хоть и праздного - необычность, зрелищность, может быть даже известная экзотичность, диковинность. И все противоположное, идущее от самого зрителя, от субъекта к объекту - все родное ему, зрителю, подобное, похожее на него, заставляющее сопереживать, совершать мысленную подстановку себя на место действующих лиц, примерять на себя все:и слова, и поступки, и манеры, и судьбу действующего лица, т.е. замещение героя зрителем, когда зритель ежесекундно сам становится героем.

Здесь это слово неслучайно так близко подходит к понятию "лирический герой". Триумфальное обретение лирического героя в поэзии чувствовалось тогда достаточно остро. А что, в сущности говоря, значило появление лирического героя в поэзии? Это обретение современником, новым человеком, облика. Стоит еще вспомнить, что это было едва ли не первое такое обретение в русской литературе, и современный, новый человек значило - да и сейчас значит - всякий, просто человек. И для поэзии этот конкретный облик важен, но нигде, конечно, эти подробности, конкретность не выступают так явно, становясь порой главным содержанием образа, нигде нет такого г о л о д а на эти так называемые подробности, как на подмостках сцены. Напряженные поиски черт современника, своих черт, поиски реального и идеального и в плохом и в хорошем смысле слова в герое сцены, поиски себя и одновременно создание себя - все это было характерной чертой, частью атмосферы нарождающегося национального театра.

В России, которая в первой половине прошлого века, как известно, прожила, "продумала" столько литературных, философских, общественных течений, сколько в иных странах прошло века за два, поиски нового героя, создание его облика приобретали в связи с этим особую актуальность.

"Горе от ума" - единственное в своем роде явление не только в нашей, но и в мировой драматургии. Вся эта мешанина споров, течений, направлений сделала возможным появление в XIX веке почти вполне классицистической комедии, но эта "классицистическая" комедия, оснащенная идейным и речевым оружием нашего XIX века, стала уже и вполне к л а с с и ч е с к о й комедией. Чацкий - "наш человек на сцене", резонер без всякой фальши и ходульности; такой герой мог появиться только в преддекабрьской России, когда действительно было время резонеров, потому что тогда казалось: люди делятся на знающих правду и не знающих или не желающих ее знать. Чацкий - во многом сценический эквивалент русской лирики той эпохи, и в частности русской эпиграммы.[5] Именно в этом смысле "Горе от ума" - величайший литературный памятник декабристской эпохи.

Вскоре эта "преддекабрьская" ясность исчезает, картина жизни бесконечно осложняется. Но Чацкий остался первым - и подлинным - героем русской сцены.

А что было делать тем, кто шел за Грибоедовым?

Гоголь сумел перефразировать ситуацию "Горя от ума" гениально (равновелико). Конечно, "Ревизор" таким определением не исчерпывается, но нас сейчас интересует "субъективная", по нашему определению, традиция русской драматургии, а "Ревизор" - нечто "объективное", зрелищное, пародийное. Вот две линии, два варианта героя-современника, созданные до Островского и доставшиеся ему, так сказать, в наследство от отечественной драматургии. "Наш человек на сцене", герой Чацкий, который во всем прав и во всем вызывает зрительское сочувствие. И тоже современный, "новый" человек-Хлестаков, попавший в провинциальное болото, но совсем не героический, а смешной, выставленный нам на осмеяние...

Итак, идеология, речь героя, облик - каковы они должны быть? Попытаемся в дальнейшем понять, как подходил к решению этих проблем Островский.

---

5) См. очень интересные соображения А.Кушнера о лирической стихии в комедии Грибоедова в статье "Ребяческое удовольствие слышать стихи мои в театре". - "Вопросы литературы", 1972, № 5, стр. 142.,

ГЛАВА ПЕРВАЯ
Ранний период. Островский и натуральная школа. Первые пьесы

Творчество Островского органически связано с русской литературой. Чтение статей Белинского и Герцена формировало литературные и эстетические взгляды начинающего писателя. Огромное значение для всего его творчества имела драматургия Гоголя и "Горе от ума" - одно из высоких вдохновений Островского, по верному замечанию Ап.Григорьева.

Большинство русских классиков, пришедших в литературу в 40-е и даже 50-е годы XIX в., в той или иной мере связаны с натуральной школой. Одни из них в молодости были непосредственными участниками этого литературного движения. Например - Некрасов, Тургенев, Достоевский. Другие, как молодой Лев Толстой, испытали на себе влияние общих творческих принципов и даже отчасти поэтики натуральной школы. Подобно Толстому, Островский не был непосредственно связан с деятельностью школы, но его личный жизненный опыт был приобретен именно в тех социальных сферах, которые были в центре внимания деятелей школы. Быть может поэтому творчество раннего Островского настолько сильно связано с принципами натуральной школы, что кажется непременной ее частью.

У Островского не было периода ученичества, подражания ведущим художникам. Единственное исключение - его ранние прозаические опыты. Очень быстро драматург находит свой литературный род, которому он уже не изменит в течение всей жизни. И здесь он сразу же выступает как вполне самостоятельный писатель, пролагающий новые пути в литературе. Коротко об основных чертах литературного движения той эпохи, когда драматург начинает свою деятельность.

По мнению новейших исследователей натуральной школы,[6] 1843-1845 годы - эпоха теоретического, творческого и организационного формирования школы, 1846-1848 годы - ее наивысший расцвет, 1848-1850 годы - эпилог школы. Но появлению школы как писательской группировки, объединенной общностью литературно-эстетической программы, идейной близостью, имеющей свой печатный орган, пред-

---

6) См.: В.И.Кулешов. Натуральная школа в русской литературе XIX века. М., 1965.

шествовал довольно длительный период, когда закладывались основы реалистического искусства. Поворот начинается в 30-е годы. Для этой эпохи характерен прежде всего углубленный аналитический подход к жизни, стремление поставить и разрешить множество коренных вопросов бытия и тем создать возможность истолкования современности. Современность начинает осознаваться как звено в бесконечной цепи исторического развития человеческого общества. И потому вся современная и даже ультрасовременная проблематика в литературе 30-х годов оказывается просвечена общефилософскими идеями о мире. Человек, размышляющий о жизни, стремящийся проникнуть в законы, по которым она развивается, оказывается в центре внимания литературы. Объектом анализа делается его ум и его душа. "История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа, особенно когда она - следствие наблюдений ума зрелого над самим собою" - этот знаменитый афоризм Лермонтова в парадоксально-заостренной форме выражает пафос литературы 30-х годов, обратившейся к детальному анализу внутреннего мира своего современника, частного человека, не героя добродетели и не чудовища порока. Эта духовная напряженность, сосредоточенный психологизм - ведущее свойство творчества Лермонтова, поздней лирики Пушкина, поэзии Баратынского.

И вот наступает момент, когда русская литература захотела пристально вглядеться в окружающий человека мир. Гоголь как бы "закрыл" "внутреннего человека", задумал увидеть его извне, со стороны, в окружении вещей и предметов, животных и домов, в окружении разнообразных соседей, сослуживцев и начальников. Конечно, это было совсем новое вúдение. Напряженный интеллектуализм литературы 30-х годов не прошел для писателя даром, но он как бы был вынесен за пределы изображаемого, из о б ъ е к т а изображения сделался с п о с о б о м изображения, орудием писателя, он не прорывается в текст вовсе или изредка проникает в него в виде лирических отступлений. Жизнь в произведениях Гоголя предстала в многообразии своих внешних проявлений, но сквозь эту внешность зримо проступали внутренние связи вещей и явлений, внутренняя обусловленность поступков и судеб. И эти связи, эта обусловленность лежала как бы вне человеческой личности, индивидуальности. Она определялась "ходом вещей", она была, как мы теперь говорим, социально обусловлена. Почувствовав и показав эти связи,

эти объективные причины самых, казалось бы неестественных судеб и отношений, Гоголь временами переживает эту власть внешнего, власть обстоятельств над человеком мистически. Человек в мире овеществляется, обездушивается - сквозь смех и сарказмы Гоголя проступает горечь и ужас. "Вопрос - вот альфа и омега нашего времени", - сказал Белинский в связи с творчеством Лермонтова. Этот тревожный вопрос звучит и у Гоголя, обретая у него как бы две формы. Одна из них - очень житейская, конкретная, усвоенная и принятая натуральной школой - знаменитый вопрос гоголевского "маленького человека": "За что вы меня обижаете?". А другая, совсем не столь замеченная современниками и учениками - "Русь, куда же несешься ты?".

"Где жизнь, там и поэзия",[7] - сказал Белинский о Гоголе в 1835 году. Но чем дальше, тем более подробно писал Белинский о Гоголе не как о поэте действительности, но как о ее судье. Он ценил в Гоголе прежде всего острый социальный анализ жизни, суровое обличение пороков общества, внимание к "мелочам жизни". Гоголя "вопросительного", страдающего от чрезмерной "вещности" созданной им художественной картины мира, фантастического Гоголя поздний Белинский как бы не замечает.

Писатели гоголевского направления, натуральной школы обращаются к скрупулезно точному воспроизведению жизни, к ее всестороннему обследованию, изучению. Они чувствуют себя учеными-путешественниками и действительно являются таковыми. Достоверность, факт, открытие новых, прежде незамеченных искусством явлений и областей жизни. И вместе с этим - "дробность" нарисованной ими картины. Широко проникают в литературу демократические герои - мелкие чиновники, ремесленники, разный небогатый городской люд. Вскоре появятся и крестьяне, и литература заинтересуется жителями глухих уголков, представителями разных социальных прослоек с разным бытовым укладом. Белинский последних лет жизни уже не столько увлекается гениями, сколько требует честных художников, беллетристов, верных истине, точно и без прикрас рисующих действительную жизнь. Но вместе с тем, писатели натуральной школы не только создают картины

---

7) В.Г.Белинский. Полн.собр.соч. в 13-ти томах, т. I. М., 1953, стр. 307.

действительности, они стремятся проникнуть в социальные и общественные причины описанных событий и отношений. "Вынести приговор действительности" - так назовет это через несколько лет Чернышевский. Физиологический очерк недолго остается ведущим жанром, наряду с ним и с повестью появляется и роман: "Кто виноват?", "Обыкновенная история", "Бедные люди".

С Достоевским в натуральную школу возвращается сложность, духовная напряженность. Ясная, немного суховатая трезвость натуральной школы не совсем ему сродни, хотя ему близки гуманистические идеалы, демократизм гоголевской школы. Но ранний Достоевский ближе всех других к Гоголю по внутренней сути своего художественного мира - в нем есть гоголевская тревога. И в нем есть жадный интерес к внутреннему миру человека, характерный для "предгоголевского" периода русской литературы.

В творчестве писателей натуральной школы абсолютно преобладают повествовательно-прозаические жанры. В поэзию принципы школы начинают проникать лишь на исходе ее существования. Но наиболее сложной эта задача оказалась для драматургии. На подлинно художественном уровне драматическая поэтика натуральной школы разрабатывается в пьесах Тургенева (1846-1850 гг.). С характеристикой пьес Тургенева как явления натуральной школы вы познакомитесь по монографии В.И.Кулешова. По его мнению, новаторство Тургенева-драматурга в том, что он ввел темы, характерные для прозы натуральной школы, причем даже вполне освоенные в прозе, освоенные настолько, что уже сложился почти штамп - "герой времени", "бедные люди" и т.п.

Пьесы Тургенева для натуральной школы, таким образом, явление как бы вторичное, производное. Они лишены главного обаяния прозы этой школы - пафоса открытия, исследования новых областей, незавоеванных искусством сфер жизни. Вместе с тем лучшие из пьес Тургенева - "Нахлебник" и особенно "Месяц в деревне" - обладают такими чертами поэтики, которые позволяют говорить о родстве со следующим, уже "постнатуральным" периодом его деятельности: и лиризм, и тонкость психологического рисунка при одновременной его сдержанности, так сказать целенаправленности, подводное течение, - все это действительно тяготеет уже не столько к натуральной школе, сколько к повестям и романам 60-х годов, а в дра-

матургии - к концу века, позднему Островскому и Чехову. Впечатление усиливается типично тургеневским усадебным колоритом. Пьесы Тургенева при своем появлении остались прежде всего л и т е р а т у р н ы м явлением.

Как драматург Островский начинает одновременно с Тургеневым, т.е. в последние годы существования натуральной школы.

X X
X

Рассмотрим сначала раннюю прозу великого драматурга, его пробные шаги в литературе. Первый из дошедших до нас опытов Островского - юмористический очерк "Сказание о том, как квартальный надзиратель пустился в пляс, или от великого до смешного один шаг" - относится к 1843 году, т.е. к тому моменту, когда натуральная школа переживает период теоретического, творческого и организационного формирования. Несмотря на явную зависимость от гоголевского юмора, этот небольшой очерк весьма примечателен в двух отношениях. Во-первых, он во многом предваряет физиологический очерк подробным прозаическим описанием бедного городского квартала. Правда, здесь Островский имеет предшественников и в лице Гоголя, и частично в лице Пушкина. В отличие от классической формы физиологического очерка Островский строит повествование вокруг фабулы явно анекдотического характера, а физиологические описания обстановки и действующих лиц выступают лишь как необходимый фон, на котором развертывается сценка из быта городского мещанства. Во-вторых, сам характер фабулы, сам сюжет обнаруживают весьма существенную для Островского особенность: его склонность обыгрывать, переосмыслять, а часто и комически снижать известный литературный сюжет или какой-то важный, серьезный мотив предшествующей литературы. В наибольшей степени это свойство обнаружилось впоследствии в сатирических комедиях писателя.

При чтении очерка обратите внимание на сюжет - комически "перевернутая" Пушкиным в "Графе Нулине" ситуация шекспировской "Лукреции" еще раз снижена и спародирована; на сходство героя с состарившимся Хлестаковым, особенно в его литературных суждениях; на детальность описаний. И еще на одно обстоятельство, уже с самого начала выявляющее своеобразие таланта автора: повествование

постоянно перебивается драматизированными диалогами, передающими живую и колоритную речь; если в описаниях автор мало самостоятелен, то диалоги уже здесь очень хороши и выразительны.

Первый очерк в сюжетном отношении был вполне закончен, но Островский не стал его печатать и лишь использовал частично при работе над следующим произведением - "Записки замоскворецкого жителя", опубликованным в 1847 году в "Московском городском листке". Островский предполагал написать серию очерков по "физиологии Замоскворечья". Но намерение не было выполнено; сохранились лишь некоторые материалы в рукописях и,между прочим, особенно колоритный очерк "Замоскворечье в праздник".

"Записки замоскворецкого жителя" - типичный физиологический очерк. В нем описаны некоторые события, какие-то эпизоды из жизни персонажей, но все это имеет служебное значение. Основной интерес очерка состоит в описании "страны никому до времени в подробности не известной и никем еще из путешественников не описанной". "До сих пор было известно только положение и имя этой страны, что же касается до обитателей ея, то есть образ жизни их, язык, нравы, обычаи, степень образованности, - все это было покрыто мраком неизвестности", - пишет Островский. Эта страна - Замоскворечье, и описание нравов, быта и типов Замоскворечья - цель очерков.

Не будучи близок ни с кем из основных деятелей натуральной школы (именно в этот период), не принадлежа к школе организационно, Островский тем не менее в своих первых литературных опытах выступает вполне в духе художественных принципов натуральной школы. Но к концу 40-х годов возможности физиологического очерка были в основном исчерпаны. Это,безусловно, почувствовал Островский. Продолжай он работать в том же жанре, физиология Замоскворечья оказалась бы лишь одной из многочисленных глав в очерковой литературе, а автор ее остался бы чем-то вроде купеческого Даля или писателя-этнографа Максимова. Островский переходит к драматургии.

X X
X

В 1847 году Островский закончил и прочитал на вечере у Шевырева коротенькую пьесу "Картина семейного счастья"; впоследствии она переименована в "Семейную картину". Пьеса произвела большое

впечатление, и автор услышал много лестных слов. Этот день Островский считал началом своей литературной карьеры и всегда вспоминал о нем с волнением. В 1885 году он писал: "Самый памятный для меня день в моей жизни: 14 февраля 1847 года... С этого дня я стал считать себя русским писателем, и уж без сомнений и колебаний поверил в свое призвание" (XIII, 302).

Эта первая пьеса Островского, напечатанная в газете "Московский городской листок" (14 и 15 марта 1847 г.), почти тот же физиологический очерк, но из него выброшены все описания. Быт, среда, характерные купеческие типы обрисованы исключительно с помощью диалогов. Пьеса - не комедия, а драматический этюд. Действие в собственном смысле слова отсутствует, нет драматической интриги, нет конфликта между действующими лицами.

В статье "Темное царство" Добролюбов дает очень точную характеристику пьесы. Обратите внимание: он как бы перечитывает "Семейную картину" глазами человека, уже хорошо знакомого с гораздо более широкой картиной купеческой жизни, нарисованной Островским в более поздних пьесах. Только увидевши все это темное царство, можно что-либо "скорбно почувствовать сердцем", как выразился Добролюбов. А без этого "Семейная картина" вызовет, быть может, некоторое любопытство и брезгливость к изображенному миру. Да еще, конечно, восхищение зоркостью художника, живостью и достоверностью, правдой всех этих речей и как будто бегло, но исчерпывающе обрисованных характеров, т и п о в.

Настоящим началом Островского как драматурга была его первая к о м е д и я - "Свои люди - сочтемся". Напомним: Островский приступил к работе над ней в 1846 году, осенью 1849 года послал в драматическую цензуру; комедия была запрещена к постановке и увидела сцену, да и то, по выражению автора, в "изувеченном" виде, лишь в январе 1861 года. Но комедия сразу после написания стала крупным событием, не только литературным, но и общественным. Садовский, Щепкин и автор всю зиму 1849-1850 годов читали ее в московских домах. Успех - громадный. Восторженный прием комедия встретила не только у сторонников натуральной школы, но и у противников этой школы - литераторов так называемого "пушкинского" круга. Погодин, представитель официальной народности, опубликовал

эту остро обличительную комедию в своем журнале "Москвитянин" (март 1850 г., № 6).

В комедии широко использованы достижения поэтики и принципы изображения жизни, выработанные натуральной школой. Объектом скрупулезного художественного анализа в духе школы взята еще почти к тому времени неосвоенная нашим искусством социальная среда - купеческая, вновь открытая Островским страна "Замоскворечье". В основе изображенного конфликта лежат м а т е р и а л ь н ы е отношения. Они же определяют все особенности быта, морали, поведения героев.

Островский не следует требованию Гоголя одной интригой связать все действующие лица. Он вводит персонажи, целые сцены, почти ненужные или совсем ненужные для развития интриги; но в пьесе они нужны для обрисовки быта, условий, в которых протекает основное действие. Здесь мы имеем дело с как бы развернутой замедленной экспозицией. Этот прием Островский применяет на протяжении всего творчества. И как много нападок, обвинений пришлось ему услышать за это со стороны маловдумчивых, привыкших к шаблону, часто - пристрастных критиков!

В комедии "Свои люди - сочтемся" есть вполне четко выраженный конфликт, интрига. Но, строго говоря, девять явлений первого акта с интригой не связаны. Есть и персонажи, имеющие к интриге косвенное отношение и даже не имеющие его вовсе. Это прежде всего сваха и Тишка. Однако в воркотне няньки, в перебранках матери и дочки, в этих разговорах о тряпках, о женихах, в блестящих совсем алогичных и вместе с тем очень творческих речах свахи, которая как "вылепит слово", так и живет оно, - во всем этом ярко и живо выступает быт среды.

Такие места пьесы не двигают вперед общую интригу, общее действие. Но в них есть свое микродействие, по-своему связаны они между собой и с основной линией пьесы очень крепко и поэтому интересны и сценичны. Это действие можно назвать р е ч е в ы м д в и ж е н и е м. Язык, речь, способ думать, который в этих речах выражается, так важен и интересен, что зритель с первых же слов с увлечением следит за всеми поворотами и неожиданными ходами казалось бы пустой болтовни. И тут с иной точки зрения косноязычные купчихи, не говоря уже о свахах, оказываются и живыми, и сообразительными, и неожиданными. Чего стоит только реплика Липочки: "Вам угодно спровадить меня на тот свет прежде времени, извести своими капризами? (плачет). Что ж, пожалуй, я

уж и так, как муха какая, кашляю!". А замечательное причитанье матери после того, как Липочка просватана, недаром всегда приводят как пример органического вплетения фольклорных элементов в художественную ткань литературного произведения.

Как видим, диалог в комедии служит не только обычным для драматургии средством движения фабулы. Он имеет и нравоописательное значение. В пьесу включен мотив чисто повествовательный, нужный для полной характеристики среды. Это очерк - биография купца с первых шагов его карьеры. Но дан он своеобразно, не нарушает и не удлиняет хода пьесы, с исключительным художественным мастерством. О прошлом Большова только реплика - торговал с лотка. В то время это - копеечное дело. Такими копеечными делами в пьесе занимается Тишка; он копит чаевые, выигрывает в стуколку, подбирает забытые рубли - первая ступень, начало купеческого капитала. Вторая ступень - приказчик Подхалюзин, сперва поворовывающий у хозяина, потом получающий руку хозяйской дочки. Третья ступень - сам Большов, уже с капиталом, уже "большой", но на протяжении пьесы стремящийся мошенническим путем подняться еще выше. Злостное банкротство Большова и жульничество Подхалюзина завершают биографию: достигнута высшая в пьесе точка.

Большов читает в газете и комментирует объявления о банкротствах и ясно показывает нам, что плутовство, обман не редкость в этой среде, плутовство здесь - основа жизни. Честное имя купца определяется лишь уменьем скрыть плутовство, да, пожалуй, его размером и дерзостью. Герои возмущаются нечестностью других, лишь пока от этого страдают их личные интересы. А в иных случаях непрочь плутовство рассматривать как ловкость и деловую хватку. Такова здесь мораль!

Эти три ступени, три биографии Островский умело увязывает между собой, не давая им рассыпаться, устанавливая в нашем читательском сознании связь между ними. Можно сказать, он пользуется элементами монтажа. Например, первый акт заканчивается словами Подхалюзина: "Как жимши у вас с малолетства и видемши все ваши благодеяния, можно сказать, мальчишкой взят-с, лавки подметать, следовательно, должен я чувствовать". А второе действие открывается ремаркой: "Т и ш к а (со щеткой на авансцене). Эх, житье, житье! Вот чем свет тут ты полы мети!". И дальше идет его монолог о жизни в мальчишках, сцена с зеркалом, разговор с Подхалю-

зиным.

Материальные отношения, денежная интрига - в основе пьесы. Но есть в ней и любовь. Только любовь-то эта рождается именно материальным интересом. Подхалюзин любит Липочку, но любит как средство достичь богатства, как символ своего успеха в жизни, как вывеску своего купеческого дела. К иной любви он не способен. То же и Липочка. Забыты все туманные мечты о кавалерах, как только до ее сознания дошло, что Подхалюзин способен дать ей все то, что она считает счастьем. Как только жених, так сказать, "материализовался", Липочка искренне восклицает свое "Ты в сноведеньях мне являлся, незримый, ты уж был мне мил". Только у купеческой дочки это звучит по-другому: "Я совсем, маменька, не воображала, что Лазарь Елизарыч такой учтивый кавалер! А теперь вот вижу, что он гораздо почтительнее других".

Преимущественно на Липочку автором возложена функция показать культуру, "цивилизацию" открытой им страны Замоскворечье. И сюда проникли веяния времени. И здесь заговорили о воспитании, образованности, красоте. Но как все это уродливо понято! Открывающий пьесу монолог Липочки о танцах - одна из самых блестящих страниц в русской комической литературе. А чего стоит ее пренебрежение к необразованности родителей! Ее французский язык! А замоскворецкие понятия об уме прекрасно сформулировала сваха в рассказе о женихе: "И крестьяне есть, и орген на шее, а умен как, просто тебе истукан золотой".

X X
X

Над первым своим шедевром "Свои люди - сочтемся" Островский работал более трех лет. После он написал сцены "Утро молодого человека", драматический этюд "Неожиданный случай" и в декабре 1851 года закончил вторую комедию "Бедная невеста".

ГЛАВА ВТОРАЯ

Русская общественная мысль пятидесятых годов XIX века. Молодая редакция "Москвитянина". Аполлон Григорьев. "Не в свои сани не садись". "Бедность не порок". Счастливые концы у Островского. Заметки по москвитянинскому периоду

•

Островский вступил в литературу под знаком натуральной школы как яркий и своеобразный художник острого критического склада. В борьбе литературных течений, течений общественной мысли, под влиянием накопляющегося личного опыта формируется мировоззрение художника, растет и крепнет его талант. После шумного успеха и одновременно цензурных злоключений комедии "Свои люди - сочтемся", после полууспеха "Бедной невесты" наступает у Островского некоторый внутренний духовный кризис. Это состояние не нашло непосредственного выражения в его комедиях, но четко отражено в его переписке. Новый, очень короткий - с 1852 по 1855 год- период творчества биографически связан с вступлением Островского в "молодую редакцию" журнала "Москвитянин" и протекает при иных, чем прежде, идеологических влияниях. Писатель на время отходит от "обличительного направления". Критическое отношение к жизни остается, но оно приобретает иные, более "мягкие" формы, намечается более определенный положительный идеал. Короткий период этот оставил, однако, глубокий след во всем дальнейшем творчестве драматурга.

Пьесы нового периода были для Островского явлением принципиальным. Работая над комедией "Бедность не порок", он пишет Погодину письмо, весьма важное для понимания его настроений в то время. Островский просит Погодина похлопотать о разрешении к постановке "Бедной невесты" и одновременно отказывается хлопотать о снятии цензурного запрета с комедии "Свои люди...": "О первой комедии я не желал бы хлопотать потому: 1) что не хочу нажить себе не только врагов, но даже и неудовольствия; 2) что направление мое начинает изменяться; 3) что взгляд на жизнь в первой моей комедии кажется мне молодым и слишком жестким; 4) что пусть лучше русский человек радуется, видя себя на сцене, чем тоскует.

Исправители найдутся и без нас. Чтобы иметь право исправлять народ, не обижая его, надо ему показать, что знаешь за ним и хорошее; этим-то я теперь и занимаюсь, соединяя высокое с комическим. Первым образцом были "Сани", второй оканчиваю" (30 сентября 1853 г.) (XIУ, 39).

Итак, "Свои люди..." кажутся теперь Островскому слишком "жесткими", и он не хотел бы теперь предстать перед публикой таким холодным, жестким обличителем быта и нравов. Вместе с тем он продолжает хлопотать о постановке "Бедной невесты", где содержатся тоже весьма резкие суждения о жизни, о власти денег в обществе. Но в этой комедии впервые у Островского появляется положительное, светлое начало в образе Марьи Андревны. По-видимому, это и примиряло драматурга с пьесой, казалось ему обстоятельством, смягчающим "жесткость" взгляда на жизнь, и сделало "Бедную невесту" вполне совместимой с новым направлением. И на новом этапе Островский не отказывается от чисто просветительского намерения средствами искусства "исправлять народ". Только он считает, что средства такого исправления должны быть иными: не сатирическое обличение, а соединение "высокого с комическим". Лучшим образцом такого способа оказалась комедия "Бедность не порок".

Было бы большим упрощением рассматривать москвитянинский период только как ошибку великого писателя, шаг назад, как эпоху "потерь" в его творческом пути. Обратите внимание: все три созданные в это время пьесы - "Не в свои сани не садись" (1852), "Бедность не порок" (1853), "Не так живи, как хочется" (1855) - принадлежат к лучшим, поэтичнейшим созданиям Островского и в художественном отношении весьма совершенны, а "Бедность не порок" - одна из вершин его творчества. Ее художественную значительность глубоко почувствовал и высоко оценил А.В.Луначарский, выделивший во всем наследии писателя три наиболее яркие, монументально крупные фигуры - Несчастливцева, Катерины, Любима Торцова. Статью Луначарского об Островском надо прочитать. Кроме собрания сочинений Луначарского, статья помещена в сборнике "Островский в русской критике".

Однако большинство современников Островского, и критиков, и читателей, особенно западнического направления, встретили комедии москвитянинского периода резко отрицательно и даже, можно сказать, ожесточенно. В пылу полемики общественно-литературных

направлений Островскому были приписаны идеи, которых, собственно, не содержалось в пьесах...

Остро обличительного характера комедии "Свои люди...", воспринятая как новое слово русской драматургии, сразу приковала к молодому писателю требовательное внимание лучшей части русского общества. От него ждали успехов именно в этом, избранном им направлении. Поэтому пьесы москвитянинского периода, ставящие совершенно иные задачи, вызвали разочарование в революционно-демократическом лагере и подверглись серьезной критике. Наиболее резкой была статья Чернышевского о пьесе "Бедность не порок", напечатанная в "Современнике". Чернышевский, опасаясь перехода драматурга в лагерь реакции, две новые комедии Островского характеризовал как "слабые и фальшивые".

Более осторожным было суждение Некрасова о пьесе "Не так живи, как хочется", высказанное в статье "Заметки о журналах". Обращаясь к драматургу, Некрасов призывал его "не подчиняться никакой системе, как бы она ни казалась ему верна, с наперед принятым воззрением не подступать к русской жизни".

Наконец, в статье "Темное царство" Добролюбов поставил пьесы москвитянинского периода в один ряд с обличительными комедиями о темном царстве и утверждал, что независимо от субъективных намерений драматурга объективно и эти пьесы показывают темные стороны самодурства.

Все три статьи надо прочитать и разобраться в них самостоятельно (См.: "Островский в русской критике").

Отношение революционных демократов к пьесам москвитянинского периода в свое время было явлением исторически прогрессивным. Оно выражало их б о р ь б у з а с о б и р а н и е с и л р у с с к о й л и т е р а т у р ы в о к р у г и д е й д е м о к р а т и и и п р о г р е с с а. Сопоставление трех приведенных нами отзывов ярко подчеркивает эту мысль. Однако в результате какие-то стороны содержания пьес, естественно, оказались незамеченными, другие - преувеличенными или тенденциозно истолкованными. Впрочем, все это исторически объяснимо и не нуждается ни в оправданиях, ни в упреках. Я думаю, что теперь, когда уже давно отшумели битвы той эпохи, современный исследователь должен подойти к комедиям более спокойно и объективно, тем более, что образец такой доброжелательности к таланту замечательного

художника дал уже Добролюбов. Современным читателям и зрителям комедий Островского важнее сказать не о том, чего в этих замечательных пьесах не было, а о том, что в них было и есть. В этом плане мы и рассмотрим пьесы.

Пьесы эти нередко, хотя и не вполне верно, называют славянофильскими или говорят о "почвенничестве" Островского. Чаще всего период 1852-1854 гг. называют "москвитянинским". И это наименование наиболее точно. Оно указывает не на факт идейного течения в собственном смысле слова, а на биографически неопровержимый факт участия Островского в так называемой "молодой редакции" "Москвитянина".

К пятидесятым годам XIX века в русской общественной мысли существовало два ведущих течения: западничество и славянофильство. В советской науке вполне обоснованно принято выделять и революционно-демократическое течение. Но в сознании представителей той эпохи революционные демократы, лагерь "Современника", воспринимались как крайне левый, радикальный фланг западничества, поскольку имели связь с учениями французского утопического социализма, с философским направлением метафизического материализма и, насколько это было возможно в условиях цензурного террора мрачного семилетия (1848-1855), отстаивали необходимость развития России по пути европейских форм демократизации политической жизни. Правда, очень скоро произойдет решительное отмежевание революционно-демократического крыла от либерального и консервативного западничества, и русские революционные демократы увидят и почувствуют ограниченный характер буржуазной демократии европейских стран. Но это еще впереди.

Славянофильство было консервативно-оппозиционным течением мысли. Со стороны николаевского правительства оно испытывало жестокие цензурные гонения. И это вовсе не было результатом недоразумения, как иногда пытаются представить дело критики славянофильства. Хотя в основе концепции славянофилов лежала идея религиозного смирения, защита самодержавной формы правления, но были в их учении и такие стороны, которые совершенно не устраивали правительство. Славянофилы вообще резко отрицательно относились к государству, а уж те бюрократические формы, которые приняла монархическая власть в России к середине XIX века, были, по их представлениям, совершенным извращением монархической идеи.

Идеальная монархия в России представлялась им как власть патерналистская (отеческая). Самое сферу действия государственной власти, т.е. монархии, славянофилы сильно ограничивали, оставляя ей только внешние формы правления. Народ же имел полное право на духовную свободу, внутреннюю независимость. Отсюда вытекало требование свободы слова, как необходимого условия и формы осуществления этого права народа на внутреннюю духовную свободу, свободу размышления. Наконец, большинство славянофилов были противниками крепостного права, как явления несовместимого с требованием свободы жизни для народа.

Сильной стороной славянофильства был призыв к русскому образованному обществу с уважением обратиться к изучению народного быта, поэзии, к изучению русской истории. Но, хотя славянофилы много сделали для изучения прошлого России, современный народ - крестьянство - они знали абстрактно, односторонне. Они были идеалистами и потому считали современное состояние России, крестьянства не результатом естественного хода истории, результатом развития экономических отношений, а следствием порчи, насильственной европеизации жизни русского общества, предпринятой Петром. Славянофилы были идеологами патриархального дворянства. Их положительный идеал лежал в очень далеком и едва ли не утопическом прошлом России. В настоящем они могли опереться лишь на некоторые стороны крестьянского быта.

Государственной идеологией этого времени была известная "теория официальной народности", с ее лозунгом "православие, самодержавие, народность". Эта идеология оформилась еще в начале николаевского царствования. Здесь не было никаких оппозиционных моментов, это была, так сказать, теория "квасного патриотизма", направленная главным образом против "тлетворного влияния Запада", европейской мысли как источника разного рода революционных идей. Сторонники этой теории так же, как и славянофилы, полагали, что исторический путь России совсем особый, отличный от пути европейских стран. Но настоящее состояние страны они и считали идеально точным воплощением этого особого пути.

Почвенничество, как особое идейное течение, сложилось несколько позднее, в пореформенную эпоху. В отличие от чисто дворянского славянофильства почвенничество было течением разночинно-демократической мысли, той части разночинцев, которая не примкну-

ла к революционно-демократическому направлению. Главными идеологами почвенничества были Федор Михайлович Достоевский, Ап.Григорьев, затем публицист Страхов. Печатными органами были журналы братьев Достоевских "Время", а затем "Эпоха". Почвенники мечтали избежать крайностей славянофильства и западничества и объединить положительные моменты этих течений. Крепостничество почвенники рассматривали как историческую трагедию русского народа. Такой же исторической трагедией они считали разрыв образованных классов с народом. Почвенничество было более демократическим движением, чем славянофильство. Но все-таки многое их объединяло. Прежде всего враждебность революционным и социалистическим идеям. Затем стремление в патриархальном народе обнаружить нравственную сущность русского национального характера. Почвенничество сложилось окончательно уже после реформы 1861 года, но начало его формирования следует отнести к пятидесятым годам, когда многие основные идеи почвенничества были сформулированы в критике Аполлона Григорьева. Как раз в это время Григорьев особо близок с Островским и его друзьями Тертием Филипповым, Евгением Эдельсоном. Они и образовали "молодую редакцию" "Москвитянина".

Журнал "Москвитянин" принадлежал известному историку академику Погодину. Погодин - одна из ярких фигур русской культуры того времени. Сын крепостного, отпущенного на волю, профессор Московского университета, а с 1841 года и академик, в 30-е годы Погодин выступал как автор заметных в истории русской литературы повестей. Несмотря на столь демократическое происхождение, по своим политическим убеждениям Погодин - один из апологетов официальной народности. Вместе с тем Погодин был умен и понимал, что близорукие действия правительства, направленные на укрепление монархического строя, на самом деле были губительны для этого строя. Бесправие вызывало у него возмущение, демократическое по своей сущности. Поэт Щербина зло, но справедливо сказал о нем в своей эпиграмме: "демократства и холопства удивительная смесь". В основу программы погодинского журнала были положены идеи официальной народности. С помощью "молодой редакции" Погодин хотел поднять журнал, художественный отдел которого к тому времени пришел в совершенный упадок. Григорьев, Островский и другие члены "молодой редакции были сторонниками реалистического искусства, считали необходимым шире отражать русскую

действительность. Особенно характерен для них интерес к народному творчеству. Молодую редакцию "Москвитянина" нельзя рассматривать как литературно-общественное течение, скорее это было литературное содружество. Его членов объединяла фанатическая любовь к русской песне, к различным проявлениям простонародного быта, причем не только крестьян, но и городского простонародья. Недаром в лучших стихах Ап.Григорьева, как и в поэзии друзей его юности Фета и Полонского, сказалось влияние городской песни и цыганского романса. Пение под гитару, увлечение цыганами, бедные московские кабачки, где собирались не только пить, но и слушать песни - все это одновременно и быт, и своеобразная форма идеологии для молодых москвитянинцев.

Теоретические основы полнее всего сформулированы в критическом наследии Ап.Григорьева.

Одной из характернейших черт его критики была вражда к тому, что он называл "теорией". Под этим ругательным для него словом Григорьев понимал кабинетное, книжное отношение к жизни и к искусству, стремление предписать им законы, сочиненные, а не выведенные из жизни. Такими кабинетными теоретиками Григорьев в равной степени считал и славянофилов, и публицистов "Современника". Основой своего мировоззрения он провозглашал безграничную веру в живую, "органическую" жизнь, любовь и внимание к ее многообразным проявлениям. Критик видел глубокое расхождение между дворянским обществом и народной жизнью. Жизнь дворянского общества, светскую жизнь он нередко именовал мишурной, миражной. Подлинной жизнью он считал жизнь народную. Для Григорьева главное в народной жизни - ее коренные нравственные начала, которые живут в преданиях и верованиях народа и которым, по его мнению, принадлежит будущее. И эти-то коренные начала народной жизни, эта "народная правда" и должны находить отражение в искусстве, должны служить критерием истинной ценности произведения. В необычайно интересном документе, опубликованном Б.Ф.Егоровым, "Окружное послание о правилах отношений критики "Москвитянина" к литературе русской и иностранной, современной и старой" Григорьев, исходя из этого критерия, предлагает разделять литературу на серьезную, полезную, верную народности, и литературу подражательную, не имеющую истинного значения. "В отношении к первой полосе, т.е. к литературе дельной, - преимущественно заботиться о разъяснении читателям ее народного смысла, ее <u>новых</u> сторон, показывая, в какой степени они <u>новы</u>, т.е.

в какой степени они стары, как старо коренное русское воззрение". [8)]

Этот народный смысл, это "коренное русское воззрение", а отнюдь не протест против темных сторон русской действительности, видит Григорьев в пьесах Островского, полемизируя с Добролюбовым. В Островском нашел Григорьев, как ему казалось, блестящее подтверждение своей теории народности, услышал "новое слово" русской литературы. В понимании народности Григорьев, подобно раннему Белинскому, исходил из представлений немецкой идеалистической философии. Для Григорьева, как и для Белинского периода "Литературных мечтаний", народность - отвлеченная сущность, "квинтэссенция народного духа", существующая вечно в тайниках души народа и находящая отражение в его верованиях и преданиях. В представлениях Григорьева о народности было много такого, что объединяло его со славянофилами. Но он сам прекрасно сформулировал и отличие своих взглядов от славянофильских в позднем своем произведении "Плачевные размышления": "Я глубоко сочувствую славянофильству в его любви к быту народа и к высшему благу народа - религии, но и глубоко же ненавижу это старобоярское направление за его гордость, - так же точно, как глубоко люблю Москву, как полный тип русской жизни, и не сочувствую некоторым ее историческим несправедливостям... Оно (славянофильство, - А.Ж.) только в себя верит, - и в сущности оно не народное, а старо-боярское направление. Народ для него - только степной, а не городовой народ: вся жизнь наша, сложившаяся в новой истории, для него - ложь; вся наша литература - кроме Аксакова и Гоголя - вздор. К Пушкину оно равнодушно, Островского не видит, и понятно, почему не видит: он ему хуже рожна на его дороге. Ведь выше князя Луповицкого [9)] славянофильское художество не поднималось, потому что собственно и "Семейную хронику", и лучшие вещи Гоголя оттягает у славянофильства русская литература. А без художества - теория пропащее дело... Или опять, идеал славянофильства тоже очень определенный;

---

8) См. Ученые записки Тартуского гос. ун-та, вып. 98. Труды по русской и славянской филологии. Ш. Тарту, 1960, стр. 227-229.

9) "Князь Луповицкий" - славянофильская комедия Константина Аксакова (1856 г.).

да ведь к старому не возвращаются..." [10)]

Итак, основным отличием Григорьева от славянофилов был его демократизм, внимание не только к "степному народу", т.е. крестьянству, но и городскому, вера в то, что идеал не в историческом прошлом, а где-то рядом и впереди. По мысли Григорьева, историческое творчество народа еще должно выработать какие-то другие, новые формы жизни, которые не будут простым и, как понимает Григорьев, невозможным возвратом к допетровским временам. Эти новые формы органически соединят исконные, коренные основы жизни русского народа и достижения развития его новой истории, освободив их от наносного,"миражного". И вот такой теоретик пользовался большим влиянием в кружке "Москвитянина", был его идейным центром, как Островский - центром художественным.

В качестве носителя чистых, незамутненных влиянием дурно понятой западной цивилизации, нравственных патриархальных начал выдвигалось не старинное дворянство и крепостные крестьяне, как у ранних славянофилов, а современное "простонародство" и купечество. Разумеется, тут не было и следа преклонения перед стяжательским началом. Молодые идеалисты как-то "забыли" о том, что основу деятельности купечества составляло стремление к наживе. Но они выдвигали купечество потому, что, с одной стороны, в этой среде сохранился старинный народный, крестьянский бытовой уклад, а, с другой стороны, - купцы не были задавлены крепостничеством и материальной нуждой. Поэтому эстетические стороны старинного быта развились в этом слое свободнее и просторнее, чем в среде крепостного крестьянства.

Если иметь все это в виду, то ясно, что описание старинных форм русского быта, их поэтизация, проникновение фольклора в современное художественное произведение - все это для москвитянинцев имело далеко не просто "этнографический" смысл, ни в коем случае не означало стремления украсить произведение экзотическими элементами, как это было свойственно, например, творчеству романтиков.

---

10) Ап.Г р и г о р ь е в. Плачевные размышления о деспотизме и вольном рабстве мысли. - В кн.: Ап.Григорьев. Воспоминания. "Academia", 1930, стр. 355, 357.

Все это составляло существенную сторону идейного смысла произведения. Поэтому стихия народно-поэтического, разлитая во всех трех пьесах Островского москвитянинского периода, не может рассматриваться как просто новый художественный прием, как некий театральный дивертисмент. Она глубоко идейно значительна.

Итак, новые пьесы Островского идут от общественных и литературных споров того времени.

X X
X

Чернышевский сурово упрекнул драматурга в том, что в своих новых комедиях он берет под свою защиту то, что не должно вызывать сочувствия. "В двух последних произведениях (имеются в виду "Сани" и "Бедность не порок") Островский впал в приторное прикрашивание того, что не может и не должно быть прикрашиваемо".[11] "Не в свои сани не садись" Чернышевский считал переходным произведением, а "Бедность не порок" уже полностью "фальшивым и слабым". Почему же критик более снисходительно отнесся к "Саням"? Дело в том, что Чернышевский основной нерв пьесы увидел в идее, что "полуобразованность хуже невежества", но сожалел, что не сказано ясно, что "лучше и той и другого истинная образованность". Здесь действительно Чернышевский очень близко подошел к пониманию одной стороны конфликта пьесы. Но он не стал вдумываться в особенности проблемы, стоящей перед Островским, да и перед русским обществом. Чернышевскому, страстному просветителю и критику остро публицистическому, все это казалось не стоящим внимания .

Попытаемся, обратившись к самой пьесе, понять, как же стояла эта проблема для Островского и что значила в кругу художественных идей пьесы.

Начнем с заглавия. Прежде всего кажется совершенно неправомерным, что критики Островского склонны были как бы поставить знак равенства между пословицей, выбранной Островским, и другой, хоть и близкой, но далеко не тождественной. "Не в свои сани не садись" все-таки далеко не то же самое, что "Всяк сверчок, знай свой шесток". Если бы смысл заглавия сводился к проповеди той нехитрой мысли,

---

11) Н.Г.Ч е р н ы ш е в с к и й. Полное собрание сочинений, т. 2, М., 1949, стр. 232.

что каждый человек должен оставаться в пределах своего сословного быта, то заглавие охватило бы лишь частные отношения Дуни Русаковой и Вихорева. Но смысл названия шире; здесь безусловно есть метафора, быть может и художественный символ: вихоревские сани "не свои", чужие не только для Дунечки Русаковой. По мысли Островского, они в с е й Р у с и ч у ж и е.

Основной конфликт пьесы критика восприняла по аналогии с комедией "Свои люди-сочтемся" как конфликт темной косной купеческой среды и европейской образованности. Но стоит только отвлечься от предвзятой мысли, как тотчас возникнет вопрос: да где же здесь "темный купец", и что же это за европейское просвещение, если оно представлено отставным гусаром, искателем богатых невест? Стоит сравнить "Сани" и "Свои люди", как ясно станет, что здесь, в новой пьесе, совсем другие люди, что и задачи совсем новые: изображена новая среда и новые отношения.

"Свои люди" это действительно пьеса о купечестве, о его деловой практике, так сказать, этюд с натуры. Все герои показаны за делом, в погоне за наживой. А в новой пьесе Островскому не важно, что семья Русаковых купеческая, торговая, богатая. Островский берет эту семью как модель народного уклада жизни, той самой коренной народной нравственности, о которой говорили москвитянинцы. Вот что пишет о Русакове сам Островский (письмо немецкому переводчику Зедергольму): "Русаков - тип старого русского семьянина. Человек добрый, но строгой нравственности и очень религиозный. Семейное счастье почитает высшим благом; любит дочь и знает ее добрую душу" (XIУ, 36). Здесь даже нет упоминания о том, что перед нами купец. Таким же идеальным человеком представлен молодой Бородкин. В Русакове едва ли можно увидеть черты самодура. Его представления о семейной жизни, его намерения в отношении дочери никак не напоминают Большова. Рассмотрите схему отношений основных лиц комедии: Русакова, Бородкина и Дуни. Проанализируйте особенно их разговор в третьем явлении первого действия. Перед нами добрый и разумный отец. Он понимает свою ответственность за судьбу дочери, считает недопустимым насиловать ее волю, но и легкомысленного увлечения молодости, гибельного для девушки, не хочет допустить. Ясно также - в пьесе вовсе нет конфликта слабых жертв с могучими самодурами. Показанная в пьесе купеческая семья так же мало имеет

отношения к типу самодурства, как, скажем, лермонтовский купец Калашников. Вообще это сравнение само напрашивается. Как у Лермонтова Калашников - идеальный н а р о д н ы й герой, олицетворяющий нравственную чистоту и силу народа, так и у Островского такими героями являются Русаков и Бородкин. Да и врагом их, антагонистом выступает эдакий измельчавший, выродившийся Кирибеевич.

Конфликт пьесы не в н у т р и семьи, а во внешнем мире: столкновение людей народной морали с дворянским прожигателем жизни. Семью Русаковых (отнесем к ней и Бородкина) драматург берет как модель народного уклада жизни, той самой коренной народной нравственности, о которой говорили москвитянинцы. Островский действительно пытается идеализировать определенный тип семейных отношений. И все же это не идеализация патриархальных форм жизни в с о в р е м е н н о й купеческой семье, современные отношения трезво показаны в пьесе "Бедность не порок". Драматург попытался воспроизвести, опоэтизировать простонародные патриархальные отношения в очищенном от современных искажений виде. Для этого создан несколько условный мир - неведомый русский городок. Мир этот словно сохранил и донес нормальные, естественные семейные отношения того давнего времени, когда и сознание, и права личности еще не были выделены, противопоставлены общенародной, накопленной поколениями мудрости, которая осознавалась и оформлялась как власть традиции, родительского авторитета.

Основная мысль комедии "Не в свои сани не садись" - м ы с л ь с е м е й н а я, если воспользоваться выражением Л.Толстого.

На фоне идеальной народной семьи дан образ дворянина Вихорева. Вот уж где своеобразный, временами едкий талант драматурга проявился с полной силой! Нов здесь для Островского адрес: обличение направлено дворянству его времени. Образ Вихорева создается совсем иными средствами: Вихорев - "герой-цитата". В пореформенных сатирических комедиях о дворянстве этот прием Островский будет использовать широко. Здесь же - первый опыт такой обрисовки, еще довольно частный и не определивший художественную систему пьесы в целом.

Вихорев - тот же Хлестаков, только хищный. Разговор трактирного слуги с вихоревским Степаном содержит прямые реминисценции и почти цитаты из разговоров в трактире о Хлестакове. От самого Вихорева узнаем о цели его приезда в город; по ходу действия он постоянно бросает циничные реплики в адрес Дуни. В своем комментарии

к пьесе Островский пишет о Вихореве: "Промотавшийся молодой человек, развратный и холодный, хочет поправить свое состояние выгодной женитьбой и считает все средства дозволенными" (XIУ, 36). Этот Кирибеевич середины XIX столетия, конечно, страшно измельчал. От страсти не осталось в нем и следа, если не говорить о страсти к наживе. Но такова судьба дворянского героя во всем творчестве Островского. Мы еще не раз столкнемся в его пьесах с измельчанием дворянского "героя-современника". Вихорев в беседах с Русаковым пытается выступить своего рода идеологом. В его разговоре с Русаковым забавно перемешаны славянофильские и западнические фразы (и те и другие оказываются неожиданно объединены барским высокомерием). Конечно, Вихорев - карикатура, но славянофильские и западнические фразы для него только словесные маски, и все же ирония Островского распространяется не только на Вихорева, отчасти и на обе теории. Тут сказалось недоверие автора к теоретическим построениям, к идеологической фразе. Цена всех этих "образованных и ученых слов" явно сомнительна. И как твердо звучат ответные простые речи Русакова.

Островский непримирим к пустословию, теоретизированию и идеологизированию. Такие персонажи, как Мерич в "Бедной невесте" или Вихорев, изъясняются бледноватой и смешной "пересказанной" речью прежде всего потому, что они изъясняются как бы изначально ч у ж о й речью, чужими, пустыми и лживыми словами, напыщенными, ненадежными. Обратите внимание на речь Вихорева: в ней меньше прямых литературных издевок, пародии, чем в речи Мерича, но вся она какая-то удивительно цельная и рабски гнусная. Впрочем, есть и издевка: "Вы знаете, как черкесы хорошо стреляют".

Затем идет издевка уже более крупная, так сказать идеологическая, когда Вихорев произносит: "Эта, знаете, патриархальность" и т.п. Чрезвычайно важна для понимания пьесы беседа Вихорева с Русаковым. Самое же тут замечательное - Вихорев теоретизирующий, славянофильствующий вначале и славянофобствующий по мере надобности в конце беседы почти теми же словами: "Вот русский человек...", и дальше пошлость со знаком плюс или минус. Все это демонстративная "теория", т.е. пустые, чужие слова. Русаков на похвалу "русским" реагирует чем-то вроде "мы этого понимать не можем", а после брани

выгоняет Вихорева. Он купец "из русских" [12], но сам-то себя никогда так не назовет, иначе, как по делу. "Русский" для него не теория, не "патриотическая" идеология, а такое же простое и конкретное понятие, как, скажем, старый или молодой. Это, конечно, не от темноты, а именно от света, от культуры, от ненависти Русакова и Островского к доктринерствующим и жульничающим идеологам, Вихоревым и не Вихоревым, от понимания - пускай пока инстинктивного - страшной опасности повторения пустых, чужих слов и теорий. Его купеческие "арготизмы" не только средство внешней стилизации. Они очень значимы. В решительный момент Любим Торцов спрашивает: "Честный ты купец, али бесчестный?". Бородкин говорит: " Я от своего слова не пячусь, а вы вот пятитесь...". Этим он напоминает об отношениях честной торговли, взывает к этой стороне жизненного опыта своего собеседника, как некоему эталону человеческих отношений, эталону честности и справедливости. Ну как было Островскому поместить т а к и х купцов в Москву "Банкрота"? Конечно, это немыслимо. Интересно другое, что он все-таки смог эстетически доказать существование таких идеалов, хотя и в несколько стилизованном виде. И сделать это дала возможность все та же российская действительность. С одной стороны - произвол, при котором простые деловые отношения действительно могут представляться какими-то идеальными. И с другой,- рабское, сектантское идеологизирование, порожденное все тем же произволом. Русаков в пьесе, поэтому, очень значителен и, как ни странно, довольно жизнен. Вихорева он видит гораздо глубже, чем это показывает. Пустословию Островский противопоставляет положительное, деловое, конкретное "купеческое" слово.

В пьесе нет конфликта между свободным, современным, сознательно чувствующим человеком и диким, неразвитым. Ни Бородкин, ни Русаков не говорят ничего, что как-то унижало бы науку, образование. Они только иронизируют над "образованностью" тетушки, почерпнутой у таганских приказчиков и отказываются иметь дело с "образованным" Вихоревым. При этом речи Русакова о том, что мы люди темные, что "дочь моя дура необразованная" звучат достаточно иронично по отно-

---

12) Эта ремарка, частая в пьесах Островского, означает - купец, придерживающийся патриархальных обычаев и носящий "русское" платье, не перенявший европеизированных форм быта современного дворянства.

шению к личности Вихорева. Его они всерьез не принимают, а собственные качества отнюдь не склонны унижать.

Критикуя комедию, Чернышевский, как мы уже писали, отметил в ней верную мысль о том, что полуобразованность хуже невежества. И это, конечно, немаловажная в пьесе идея. Но связана она не столько даже с "европейцем" Вихоревым (в нем главное - алчность), сколько со второстепенными женскими образами, прежде всего с тетушкой. Об Арине Федотовне сам Островский пишет: "Пожилая девушка, ветреная и предпочитающая наружные манеры и так называемое хорошее обращение (что она называет образованием) внутренним качествам, но скорее от легкомыслия, чем от разврата, - 28 лет" (XIУ, 36). Таким образом, мысль о полуобразовании в комедии есть, но она остается где-то на периферии ее идейно-художественного содержания. В центре же ее - м ы с л ь с е м е й н а я.

Итак, содержание пьесы - идеальная семья прошлого, возросшая на народной почве, в столкновении с разлагающимся дворянством времени Островского.

X X
X

Драматическое столкновение тысячелетней, общенародной, укорененной культуры с преломлением новой европейской культуры в сознании неинтеллигентной, темной и самодурной массы купечества - вот что лежит в основе другой пьесы разбираемого периода, комедии "Бедность не порок".

Старинная русская бытовая культура здесь дана именно как старинная общенародная. Это как бы вчерашний день современных купцов, то время, когда они сами еще были крестьянами. Яркость, живописность, поэтичность этого быта Островский художественно доказал, щедро вводя в пьесу веселые и задушевные старинные песни, святочные обряды. Поэзия старинного русского быта еще прочно держится в доме Торцовых, и в пьесе ее опора и сторонники - хозяйка дома, приказчики, молодежь, собирающаяся на святки, няня. В большей или меньшей степени с этой культурой связаны все герои пьесы, кроме самого хозяина Гордея Карпыча Торцова, да Коршунова, разумеется. Гордей Карпыч - это русский мещанин во дворянстве, эдакий уездный Журдэн.

Больше всего он озабочен тем, чтобы самому забыть и окружающих заставить забыть его мужицкое происхождение. Недаром первые слова, которые он произносит, появляясь на сцене: "Что распелись! горланят точно мужичье! (Мите) И ты туда же! Кажется не в таком доме живешь, не у мужиков" (I, стр. 276-277).

Уходит со сцены "образованный" Гордей Торцов и опять вступает в силу святочная, песенная, поэтическая стихия. Островский неторопливо и подробно описывает поэзию молодости, юношеской влюбленности, царящей в доме, и на этом фоне - большую и бескорыстную любовь бедного приказчика Мити и богатой невесты Любови Гордеевны Торцовой. Любовь Гордеевна - первая героиня Островского из числа его купеческих девушек с горячим сердцем. Сцены святочного веселья принадлежат, пожалуй, к числу поэтичнейших страниц Островского. Чем-то они живо напоминают толстовские описания святок в Отрадном. Но, разумеется, среда другая. И это дает возможность Островскому больше демонстрировать подробности обрядов, ведь для героев они - родное, естественное, а для Ростовых все-таки - игра и зрелище. И среди поэтического, а одновременно и постановочного, оперного великолепия (даже медведь есть!), в сложном художественном взаимодействии с этой почти эпической, почти фольклорной средой находятся две весьма конкретные, психологически разработанные фигуры - Коршунов и Любим Торцов. По типу обрисовки к ним можно было бы присоединить Гордея. Но он - фигура пассивная, несмотря на все свое шумное самодурство. В пьесе он - объект борьбы, а настоящие антагонисты - Любим и Коршунов.

Крупнейшее достижение Островского-художника - создание поэтической и одновременно весьма жизненной фигуры Любима Торцова. Если мы, вслед за Григорьевым, считаем "Горе от ума" и образ Чацкого одним из "высоких вдохновений" Островского, то образ Любима Торцова, пожалуй, стоит к Чацкому ближе всех других героев Островского. Недаром обе эти роли - собственно, уже и не просто роли, а как бы амплуа - были любимейшими в русском дореволюционном театре. Но близость эта, конечно, далека от близости внешней, она более глубокая. Любим это, так сказать, "Чацкий по Островскому", "наш человек на сцене" в эпоху, когда прямое, ораторское, скажем даже лирическое, выражение истины устами героя стало в драме уже немыслимым.

Любопытна природа пафоса у Островского. Когда его герои позволяют себе произнести "тронную речь", высказать, как Чацкий, всю правду в глаза? Да не только речь, пусть хоть реплику, но такого качества и с такой интонацией? Только в состоянии аффекта. Аффект для Островского, так сказать, естественное сценическое состояние в отличие, скажем, от пьес Чехова. И тем не менее, вдумываясь, вглядываясь пристальнее в особенности его манеры, замечаешь, что к декларациям, к тем самым "тронным речам", Островский относился едва ли менее сдержанно и целомудренно, чем Чехов. Они обычно весьма обстоятельно подготавливаются и мотивируются. Пресловутое пьяное состояние Любима Торцова - гениальный сценический ход драматурга. Островский, в сущности, первым напал на какую-то интонацию, которая в середине прошлого века стала очень существенной в искусстве. Как с Гоголем вошли в литературу безумцы-пророки, так едва ли не с Любима Торцова начинается галерея "пьяных провозвестников истины". Герой-резонер спился... Произошла смена фактуры - классическую простоту и ясность сменило великое шутовство и юродство. Кажется, что не случайно Юродивый в опере Мусоргского занимает несравненно более значительное место, чем в пушкинском "Борисе Годунове". От Любима Торцова уже не так далеко до униженных и оскорбленных героев Достоевского, с их задыхающейся и юродствующей, как бы корчащейся речью, до замысла романа "Пьяненькие" и "мармеладовских" глав "Преступления и наказания". У Некрасова постоянно встречается та же интонация. Интересно, что слова "шутка", "шутить" есть в лексиконе Любима - "это брат шутит, что за тебя дочь отдает, а я сшучу с тобой такую шутку...". На фоне святочной обстановки, в общей речевой фактуре пьесы первоначальный смысл слова выступает очень явственно и значимо.

Какова же реальная природа образа Любима Торцова? Что дало Островскому возможность создать, наконец, фигуру своего г е р о я ? Казалось бы, весь идейный и художественный пафос этой пьесы велит Торцову быть спившимся - мало ли по каким причинам - купцом "из русских", самым "наирусским" из всех действующих лиц. Но оказывается не так. Любим от всех других тем и отличается, что в нем есть, как бы мы теперь сказали, несомненный элемент интеллигентности. Недаром его всегда играли в европейском платье. Дело не в том, что

он один из всех употребляет какие-то отрывки иностранных фраз, хотя это сразу бросается в глаза, а в том, что употребляет он их походя, но довольно правильно и уместно. Его речи насыщены и скрытыми, и довольно прямыми цитатами из театрального репертуара его времени. "О люди, люди!" - восклицал Любим, и зрители мысленно продолжали тираду из шиллеровских "Разбойников", где так блистал Мочалов. "Пей под ножом Прокопа Ляпунова!" - это тоже из популярной пьесы о смутном времени. Не оставляет сомнений в своем театральном происхождении и восклицание Любима "Изверг эстества!", да еще эффектно произнесенное (ремарка - "вернувшись"). Конечно, для театрала того времени этих цитат было больше, чем для нас, как понятнее для них было и городское просторечие Любима, в котором отразились давно исчезнувшие реалии. [13)]

Несомненно, образ Любима Торцова - один из тех "рожнов", которые Островский, по выражению Григорьева, ставил на пути крайнего, экстремистского славянофильства. Речь и весь облик Любима принадлежат реальной, современной Островскому народной городской культуре. И важное достижение художественной диалектики драматурга в том, что именно такой Торцов провозглашает нравственные ценности в пьесе, именно он в конечном счете защищает светлое патриархальное начало.

Радикальное отличие Торцова от всех других персонажей пьесы, доброта его и величие души подчеркнуты и тем, что царство все-таки действительно темное, и самодур тут настоящий. Допустим, от Коршунова спас Торцов свою племянницу. Но что за Митю ее отдали - это же вышло случайно. Сдуру, спьяну, со злости закричал Гордей: "За первого встречного отдам! Вон за Митьку". Нет, от такого отца добра ждать не приходится, и сквозь счастливый конец, театральный конец Островского, тут опять-таки просвечивает какой-то другой, менее счастливый. А ничего не стоило Гордею Любима и выгнать. А это было бы уже и совсем близко к Достоевскому...

Прекрасны, поэтичны, невероятно подлинны в пьесе картины святочного веселья. Но вся эта поэзия старины уже немножко музей-

---

13) См. статью Вл.Филиппова "Язык персонажей Островского". - В кн.: А.Н.Островский - драматург. К шестидесятилетию со дня смерти. 1886- 1946. М, 1946.

ная, она как бы тень прошлого, воспоминание о нем. Недаром мы все время помним, что это святки, праздники (хозяйка: "Что ж, святки, дочку потешить хочется." (I, 297); Митя: "Теперь контора пустая... праздники...")(I, 286), то есть это не обыденное, обычное течение жизни, а отступление от повседневности, праздник.

А повседневная жизнь напоминает о себе грубой воркотней Гордея Торцова. Вот он - истинно современная фигура, и потому его образ написан теми же красками, что и герои "Своих людей". Так же живо, натурально написаны и две другие фигуры в пьесе, между которыми и должен совершить выбор Гордей Торцов.Это Любим и Африкан Коршунов - злая сила,жестокий европеизированный хищник.Он-то не похож на простодушного дикаря Гордея, и торцовская "цивилизация" ему, наверное, забавна. Но тут разница только в лоске, а принцип тот же - образованность как усвоение европейских форм жизни. Рисуя Африкана Савича, Островский все время как бы играет контрастами между его елейной ласковостью и разными страшными подробностями его жизни, о которых мы узнаем из рассказов других лиц. Он не тот, кем кажется. И имя-то у него такое заморское, словно не его настоящее, а придуманное ему какой-нибудь Феклушей-странницей, ждущей бед из "Белой Арапии". И в нем, Коршунове, в конечном счете, есть какая-то условность. Он как бы олицетворяет внешнюю, чуждую патриархальному миру, силу, которая эту благостную патриархальность подтачивает и рушит.

По мнению Аполлона Григорьева, которое он не раз выражал в своих статьях - и уж, наверное, не раз это было предметом бесед между молодыми москвитянинцами, в основе человеческой души лежат некие простые и вечные истины, которые часто бывают заглушены в людях житейской суетой. Цель художника в том и состоит, чтобы прояснить души людей. Эти великие истины должны просвечивать в поэтическом произведении. Такой духовный, нравственный взрыв, просветление и лежит в основе сюжета пьесы "Бедность не порок". И это не столько какое-то и вправду самодурное, как сказал Добролюбов, просветление Гордея Торцова, сколько история нравственного просветления его брата Любима Торцова. Любим Торцов оказывается тем человеком, который "всех научит и всем поможет". И сколько бы ни шутила критика на тему, что "бедность не порок, да и пьянство не добродетель", все-таки и читатель, и зритель чувствуют, что Любиму эта роль вполне по плечу. Грандиозный сценический успех этого образа-вполне законное следствие его глубины, подлинности, которая заложена в самом тексте пьесы.

Как бы ни хвастались образованностью и своей добропорядочной купеческой жизнью Гордей, Коршунов и даже немножечко Митя (потому что ведь и Митя своими стихами, тетрадкой Кольцова и добродетельным отношением к своим обязанностям немножко хвастается), как бы они всем этим ни гордились, по-настоящему новым человеком, является Любим Торцов.

Кроме того, что Любим действительно как-то приобщился к культуре, он, в сущности, единственный здравомыслящий человек. Он видит и понимает нелепость дворянских претензий своего брата, выводит на чистую воду Коршунова. Ему принадлежат все здравые рассуждения о том, что дуракам денег давать нельзя: темных людей, самодуров они портят. Наконец, Любим здесь единственный свободный человек. Именно для этого и понадобилось Островскому сделать его пьяницей и деклассированным элементом, ведь, по совести говоря, никто из героев, кроме Любима, не может сказать - бедность не порок. Для них всех, в большей или меньшей степени связанных с д е л о м, купеческим делом, - бедность, конечно, порок и несчастье. Не будь Любим забулдыгой, все его речи звучали бы как сухие проповеди безжизненного Штольца. Любим сохранил в себе, по мысли Островского, народные нравственные основы - честность, достоинство - и вместе с тем это уже человек, ощутивший свою личность, человек с современным сознанием. Поэтому Любим оказывается "нашим человеком на сцене", ему, безусловно, сочувствует зритель, и он поступает и говорит, как зрительский и авторский представитель на сцене. В построении пьесы тоже очень четко выразился ключевой характер роли Любима. Как это редко бывает у Островского, Любим в пьесе именно герой, от него решительно зависит ход событий. Он своей волей все поворачивает и всех спасает, включая своего темного, потерявшего голову брата Гордея.

X X
X

Пьесой "Не так живи, как хочется" заканчивается москвитянинский период творчества Островского. Из трех произведений этого времени "Не так живи, как хочется" - пьеса наиболее условная, стилизованная и в наибольшей степени удаленная от бытовой и социальной

конкретности современной Островскому жизни. Здесь нравственный идеал, выдвигаемый писателем, выступает в религиозной форме. Соответственно замыслу выбирает Островский и своеобразнейший жанр пьесы-притчи, близкой по идее и по принципам построения старинной нравоучительной повести. Сам писатель назвал "Не так живи, как хочется" народной драмой. Действие отнесено к ХУШ веку. Наконец, Островский указывает, что "содержание взято из народных рассказов". Как видим, драматург принимает все меры к тому, чтобы отделить мир происходящего на сцене от текущей современности, от злобы дня. Герои пьесы, отдаленные почти столетием от современников Островского , - люди другого типа сознания.

Несмотря на все это, у передовых современников Островского не могла не вызвать негодования проповедь смиренного терпения, которая прозвучала в речах некоторых героев пьесы (особенно родителей Даши). В эпоху назревания революционной ситуации, обострения борьбы против феодальных пережитков не только в общественных, но и в бытовых отношениях, именно эта сторона - бунт или смирение - оказалась наиболее заметной и важной; а положительное содержание нравственного идеала, провозглашенного в пьесе, оказалось незамеченным из-за архаической формы, в которую оно было облечено. Между тем, оно, безусловно, есть. Это тот самый народный идеал взаимной любви и жизни для других, друг для друга, такой, каким требует его веками слагавшаяся в народе нравственная норма, идеал, который опоэтизирован в комедиях "Не в свои сани не садись" и "Бедность не порок". Все три пьесы представляют собой в этом смысле некоторое единство, имеют между собой явное сходство. Все они - любовно-бытовые, во всех возникает конфликт с некоей силой, мешающей человеческому счастью. В двух из них эта недобрая сила предстает как "вражья сила", соблазн в самом классическом виде любовного соблазна, греха, - это "Не в свои сани не садись" и "Не так живи, как хочется"; и в двух же есть соблазн "общественный" - наваждение моды ("Не в свои сани не садись" и " Бедность не порок"). Все три пьесы имеют подчеркнуто счастливый конец, несмотря на предшествующее ему драматическое развитие событий. Такой финал лишь на первый взгляд кажется случайным в смысле авторского произвола. На самом деле он глубоко обоснован поэтической идеей каждой из пьес: верой Островского в неистребимую способность человека из народа к духовному возрождению, и верой в могучее обаяние и силу народного идеала нравственности, который способен вызвать такое возрождение.

Островского не раз упрекали за так называемые счастливые развязки, характерные для его пьес. Благополучные развязки действительно чаще всего встречаются у Островского, причём нередко в таких пьесах, где характер отношений между персонажами, вся цепь предшествующих финалу событий, казалось бы, готовят драматический исход.

Поэтика счастливых концов в драматургии Островского весьма сложна и разнообразна, а благополучный конец часто оказывается далек от традиционного понятия "счастливый конец". Достаточно напомнить комедии "Бедная невеста", "Трудовой хлеб", "Шутники", сказку "Снегурочка", с одной стороны, и сатирические комедии "На всякого мудреца довольно простоты", "Бешеные деньги", "Лес", "Волки и овцы" - с другой, как станет ясно, что сама категория "счастливый конец" в применении к драматургии Островского оказывается слишком суммарной, абстрактной и далеко не выражающей сложного жизненного содержания многих финалов Островского, их, так сказать, "неоднозначности".

Развязки в пьесах Островского могут показаться искусственными лишь в том случае, если к драматическому произведению прилагать критерии, выработанные для повествовательной прозы и применимые именно к ней. Между тем, существует несомненное различие между развязкой романа, повести, рассказа, с одной стороны, и произведения, написанного для сцены, - с другой. Эту-то специфику театрального искусства тонко использовал Островский. Зрелище, действие, разыгрывающееся на глазах зрителей и имеющее задачей средствами искусства преодолеть собственную условность, стереть грань между сценой и залом (точней было бы сказать: не преодолеть, а непрерывно п р е о д о л е в а т ь), такое зрелище, такое искусство имеет, конечно, иную природу и живет по несколько иным законам, чем литературное повествование. Театральное искусство непосредственно "общается" со зрителем, и оно, несомненно, вынуждено, так сказать, больше щадить его чувства, ибо реакция зрителя острее и непосредственнее читательской. С другой стороны, в природе сценического искусства - возможность всякого рода режиссерских трактовок, постановочных решений и т.п. Поэтому сюжет, костяк, внешняя последовательность событий в пьесе сами по себе могут быть

гораздо менее значимы, чем в романе или повести, функция их несколько иная. Счастливый конец, благополучный видимый результат событий в драме это отнюдь не тот художественный вывод, венчающий художественную логику развития событий, каким бывает счастливый конец повествовательного литературного произведения. Он гораздо менее абсолютен, менее серьезен и более условен. Этой особенностью широко пользовался Островский. Нередко финал у него построен так, что один конец, один поворот событий, один план оказывается как бы наложенным на другой, просвечивающийся сквозь него, гораздо более реальный и менее желательный. Добродетель торжествует по-театральному всерьез, воодушевляя зрителя благополучным оборотом событий. Это и есть уступка законам сцены, стремление смягчить противоречие между эмоциональным соучастием зрителя в спектакле и реальной невозможностью для него вмешаться в действие (вспомним рассуждения о театре В.Ф.Одоевского). Конечно, диапазон расхождения между этими двумя планами действия, демонстрируемым и подразумеваемым, может быть как угодно велик - от откровенной издевки, пародии, обнажения приема до еле заметного мерцания, вибрации, когда хороший конец условен в той мере, в какой это предписывают, скажем, законы стилизации. Именно таковы финалы москвитянинских пьес Островского.

Целью Островского, как это следует из цитированного ранее его письма к Погодину, и в москвитянинский период остается " исправление нравов". Для этого, как думает теперь драматург, следует показать в народе не только дурное, но и хорошее. Во всех трех пьесах хорошее показано не только как противостояние хороших людей плохим, а как бы распределено между героями, в том числе и темными, заблуждающимися. Островский как бы создает "оптимистическую гипотезу" личности, верит в возможность благородного порыва для каждого человека. Вместе с тем, все эти три пьесы вместе взятые должны создать представление об идеальной народной нравственности. Идеал этот для современности явно утопический, выработанный далеким и невозвратным прошлым. Но важно отметить (а это как раз и было не замечено современниками Островского, критиковавшими пьесы), что Островский и не переносит его в конкретную современную социальную среду. Купцы этих трех пьес - не те реальные

купцы, куликоватые хищники из Замоскворечья, о которых шла речь в ранних пьесах. Здесь они - художественная условность, в известной мере это - "люди вообще". Но, разумеется, не всякие люди, а люди, стоящие на перепутье, перед выбором между культурой и нравственностью народной и культурой и нравственностью так называемого "общества", культурой, по выражению Ап.Григорьева, "миражной", не имеющей корней. Для драмы "Не так живи, как хочется" альтернативой народной нравственности оказывается безграничное своеволие личности, безответственность перед окружающими, готовность кого угодно и что угодно принести в жертву своим страстям и желаниям. Мотив, как видим, для буржуазной действительности XIX века в высшей степени актуальный и злободневный, и в каких-то истоках соединяющийся с темой двух других пьес.

Пожелав противопоставить аморализму и жестокости современного ему общества наживы и социальной несправедливости апологию русской патриархальности, Островский идет на создание мира условного, стилизованного, удаленного от современности в пространстве - где-то в глуши России, или во времени - сто лет назад. Таким образом Островский как бы одновременно художественно утвердил нравственную, поэтическую значимость своего идеала и выразил реальную его сомнительность, неосуществимость.

Несмотря на то, что пьесы москвитянинского периода в известной мере полемичны по отношению к наиболее передовым, революционно-демократическим идеям своего времени, в становлении Островского-художника они сыграли немаловажную роль как первые опыты драматурга в создании положительного народного характера. В это время в его творчестве неповторимо соединились две стихии: а н а л и т и ч е с к о е, и с с л е д о в а т е л ь с к о е начало, порожденное близостью к принципам натуральной школы, и вынесенное из москвитянинских увлечений внимание, интерес и доверие к стихийным проявлениям жизни, в е р а в т в о р ч е с к и е в о з м о ж н о с т и н е т о л ь к о п р о с в е щ е н н о й л и ч н о с т и, но и темной н е р а з в и т о й, однако с в е ж е й и н е п о с р е д с т в е н н о й. Именно в этот период сложились некоторые из тех художнических представлений о жизни, о соотношении в ней стихийного и теоретического, которые Островский сохранил в дальнейшем до конца своего пути и которым он обязан тем,

что сказал о русской действительности совершенно новое, своеобразное слово, достойное на равных правах встать рядом с теми открытиями о русской жизни, которые совершают его великие современники-романисты.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ
"Гроза". Сближение с "Современником". Быт у Островского. "Доходное место"

Предреформенный период, 1855-1860 гг. - новый этап в творчестве Островского, период сближения с революционно-демократическим лагерем. Анализ этого периода начнем с "Грозы", нарушив тем самым хронологический порядок. "Гроза" - одна из высочайших вершин, достигнутых Островским, и вместе с тем - подлинный поворотный пункт в его творчестве.

При своем появлении "Гроза" вызвала сразу же поток критической литературы. Блестящая статья Добролюбова, положившая начало всем советским интерпретациям творчества Островского. Скептическая статья Писарева. Восторженные строки Аполлона Григорьева... "Гроза" - безусловно та пьеса Островского, о которой существует наиболее обширная литература. Чуть ли не столетие ее изучают в школе, ею представлен, так сказать, хрестоматийный Островский.

К замечательной пьесе Островского современному читателю стало как-то трудно прорваться сквозь лес интерпретаций, нередко тоже чрезвычайно интересных. Мы не будем даже пытаться дать полный и всесторонний анализ пьесы, - это вопрос особого спецкурса. Ограничимся чем-то вроде "заметок при чтении", разумеется под тем углом зрения, который определен проблематикой нашего спецкурса.

"Гроза" - пьеса-итог и пьеса-начало. В "Грозе" автор обращается к той самой проблематике, которая получила вполне определенное освещение в москвитянинских пьесах. Но теперь он дает нечто принципиально иное в изображении и, главное, в оценке мира патриархальных купеческих отношений. Мощное отрицание застоя и гнета неподвижного темного царства - новое по сравнению с москвитянинским периодом. А появление положительного, светлого начала, настоящей героини из народной среды - новое по сравнению с натуральной школой и с начальным периодом деятельности самого Островского. Это открытие Островского стоит в прямой связи с пьесами москвитянинского периода. Размышления о ценности в жизни непосредственного душевного порыва, об активной духовной жизни простого человека, характерные для москвитянинских пьес, были важным этапом в создании положительного народного характера.

X X
X

В основу "Грозы" словно положены размышления Островского о столкновении идеализированной им патриархальной семьи с бытовым укладом "темного царства" купеческих самодуров, царства окаменевшей, обессмысленной патриархальности, о судьбе "идеальной" женщины, попавшей в это темное царство. И вот художественное чутье подсказало писателю - такой человек в такой среде обречен на гибель.

Народный быт для Островского, начиная с москвитянинских пьес - и особенно в них, является своего рода точкой отсчета, мерилом, эталоном. Но это идеальное, в его представлении, состояние, когда оно достигнуто, есть нечто неощутимое и неописуемое (разве что в фольклоре оно способно себя проявить). Проявляется же оно исключительно в реакциях на внешнее воздействие, в столкновениях с чуждым ему. Лишь тогда среда исконная начинает себя осознавать. Чуждое воздействие может быть разным. В пьесах москвитянинского периода это именно в н е ш н е е - наваждение моды, "цивилизации", "вражьей силы". В "Грозе" - при всей ее теснейшей связи с москвитянинским периодом - иное: это уже чуждое, рождаемое в самом калиновском патриархальном быту, брожение и перемены не из "пространства", а определяемые "временем". Добролюбов чутко уловил этот мотив "трещинки" в калиновском мире. Но мне кажется, что главное ее проявление отнюдь не в Катерине. Словесно о переменах заявлено в диалогах Феклуши с Кабанихой (2, 237): "Время в умаление приходит". В речах Кабанихи (т а м ж е). В сюжете, в действии этот мотив связан с Тихоном и в некоторой степени с Кулигиным (его диалог с Тихоном в пятом действии).

Между "Грозой" и москвитянинскими пьесами много точек соприкосновения. Прежде всего бросается в глаза поэтичность, элемент фольклора, сближающие "Грозу" с пьесой "Бедность не порок" в особенности. Как мещане описывают фреску, как они же описывают тучу, как Кулигин описывает Калинов и его быт, картины природы, картины ночного гулянья молодежи, песни, введенные в текст, наконец - потрясающие монологи Катерины, описание ее видений... Но в "Грозе" все это не только поэтическое обрамление, не только объект изображения. Фольклор повлиял на самоё структуру пьесы, определил характер ее конфликта, или точнее сказать - органически с ним связан.

Как и в других москвитянинских пьесах, действие происходит в вымышленном глухом городке. В какой мере мирок Калинова замкнут, изолирован, видно из разговоров странницы Феклуши с кабановской горничной Глашей. Но в отличие от провинции в москвитянинских пьесах городок Калинов дан конкретно, описан довольно подробно. Если собрать все, что о нем говорится в пьесе, получится путевой очерк: топография, род занятий жителей, быт и нравы...

В пьесе "Не так живи, как хочется" течение веками сложившейся жизни нарушено взрывом грешной страсти. Так и в "Грозе", - обычное течение жизни замкнутого мирка города Калинова нарушено грозой грешной страсти, разразившейся над Катериной, душой и телом связанной с этим миром.

Драматург делает большой шаг в направлении психологической драмы и современного театра в нашем понимании: здесь есть стремление предельно обнажить, "вскрыть" ситуацию, довести конфликт до логического разрешения. Здесь словно происходит отказ от тех принципов театральности, которым Островский следует в москвитянинских пьесах с их условно-театральными счастливыми развязками. "Гроза" - пьеса более литературная, но разумеется - не в том смысле, что она несценична. Развязка здесь подготовлена тщательно, как в повествовательной прозе, и есть художественное завершение событий, а не мнимое, внешнее, театральное.

Все другие пьесы Островского апеллировали к человеческому опыту зрителя и читателя, к зрительской оценке происходящего. В тех пьесах были какие-то причинно-следственные отношения. В "Грозе" - все иначе, здесь есть остраненность, это - заколдованное царство. Сонное царство. В нем нет никого, кто был бы способен вмешаться в события. Нет на сцене и героев, представляющих зрительный зал; нет того, кого мы условно назвали "наш человек на сцене", т.е. героя, выражающего мнение читателя и зрителя, его желание вмешаться в ход действия. Такой герой способен был бы разбудить сонное царство, расколдовать заколдованное царство. Любима Торцова здесь нет.

И замкнутый мирок Калинова, и отношения, и конфликт даны Островским более обобщенно, чем в других пьесах, более условно-символически. И символика эта носит характер не литературный. а близка к фольклору.

В сказке нет и не может быть действующих лиц, не принадлежащих к миру сказки. Так и в "Грозе" нет действующих лиц, которые полностью стояли бы вне калиновского миропонимания.

В сказке все причинно-следственные отношения чрезвычайно осложнены: там царствует поэтика чудесного, неожиданного, эффект удивления. Нечто подобное видим и в "Грозе".

Как сказочные злодеи олицетворяют собою какие-то враждебные герою сказки силы, так и самодуры в "Грозе" не сами оказываются непосредственными виновниками гибели героини, а олицетворяют темные начала уклада жизни, представления о мире, враждебные всему светлому, свободному, радостному, - начала, приведшие Катерину к гибели.

Дикой и Кабаниха - злодеи не такого типа, какие бывают в пьесах с причинно-следственной системой отношений и возможностью благого вмешательства. Все безобразия самодура Дикого какие-то чудацкие, нелепые. Дикой - грубиян-зануда. Кабаниха - своего рода купеческий Иудушка, точит близких, как ржа железо. Злодеи в пьесе местами даны прямо сказочно. Особенно примечательна сцена - сперва перебранки, а потом мирной беседы с угощеньем - между Диким и Кабанихой. Ну, прямо сцена лешего с ведьмой! Конечно, Дикой и Кабаниха - злое начало. Но оно по-сказочному злое в том смысле, что ни один из них не был прямым и непосредственным виновником гибели героини. Они словно бы только орудия иной силы, силы "темного царства". Будь они добрыми, трагедия Катерины все-таки не исчезла бы.

Из внешнего мира в пьесе Борис. Прав Добролюбов, сказавший, что он относится "более к обстановке". По тому, как он себя ведет, он вполне калиновский, тоже околдованный. Конечно, зависимость его от Дикого денежная, но в то же время какая-то мистическая, иррациональная: ведь он и сам понимает, и окружающие ему говорят, что денег ему от Дикого никогда не видать. Не нарушает Борис замкнутости калиновского мира.

Кулигин, до известной степени выполняющий в пьесе функции резонера, - человек тонкой, сложной психики, остро чувствует и переживает красоту природы, понимает темноту и неправду калиновской жизни, мечтает, изобретает, пытается принести пользу народу, городской бедноте. В обстановке промышленного расцвета творческие возможности и инициатива Кулигина нашли бы применение. А в условиях застоя "темного царства" его способности не развернулись, в

Калинове он - только беспокойный мечтатель, фантазер, "юродивый".

Но он тоже бесспорно человек калиновского мира. Он жалеет Катерину, но не понимая безысходности ее положения, советует Тихону простить ее и зажить по-прежнему, хотя и самому Тихону ясно, что это невозможно. Он одержим несбыточной идеей изобрести панацею от всех бед - вечный двигатель. Для пользы общества предлагает построить солнечные часы. "Кому нужна такая польза!" - не без резона возражает ему Дикой.

Частые грозы на высоком берегу Волги. Кулигин предлагает Дикому построить громоотвод. Дикой не выражает сомнения в технической возможности предохранить себя от грозы. В его ответе звучит фатализм: он считает грехом от божьего гнева рожнами да шестами обороняться. Символично название пьесы. Символичен громоотвод - активное вмешательство в ход событий. Многозначен и ответ Дикого. В нем выражена идеология Калинова - неизбежности судеб грядущего. В нем и неизбежная судьба Катерины... Вот от чего наивный мечтатель надеется рожнами защитить своих соседей...

В композиции пьесы образ Катерины несомненно соотнесен с образом Кабанихи. Только они - на разных полюсах одного мира. Обе они максималистки, обе никогда не примирятся с человеческими слабостями и не пойдут на компромисс. Обе, в сущности, верят одинаково. Только Кабаниха вся земная, все ее силы направлены на удержание, собирание, она блюститель окостеневшей формы, жизнь воспринимает как церемониал, она прямо-таки мученица церемониала. Достаточно вспомнить ее поведение во время покаяния Катерины; ведь для нее публичный скандал, позор в ее доме - страшная трагедия. Катерина воплощает дух этого мира, его мечту, его порыв. Образом Катерины Островский показал, что и в окостенелом мире Калинова может возникнуть народный характер поразительной красоты и поэтичности, вера которого - пусть и мрачная, калиновская - основана на любви, на свободном размышлении, может быть точнее будет сказать - на свободном мечтании; характер, способный пожертвовать жизнью ради идеи. В Катерине наиболее полно воплощена народная стихия.

Идеи защиты прав личности, ее эмансипация - все это выводы, которые может сделать передовой современник Островского из комедии. Это и стало основным содержанием знаменитой статьи Добролюбова "Луч света в темном царстве". Но в круг представлений Катерины, купеческой жены, да еще калиновской, такие идеи, конечно, не вхо-

дят и не могут поэтому определять ее поведение, ее судьбу. Добролюбов несколько увлекается, когда пишет, что Катерину перестали удовлетворять религиозные интересы,скучны ей делаются обряды и странники. Катерина ясно говорит, что молиться она больше не может, так как попала во власть незаконной, грешной страсти. С нарастанием ее душевной грозы религиозные настроения Катерины ярче выступают, усиливаются, достигают высшего напряжения. У нее уж прямо видения наяву начинаются: ад, геена огненная и т.д. Свою любовь она воспринимает как страшный, неискупимый, непрощаемый грех, и такой категоричностью похожа на какого-нибудь Дикого и Кабаниху, а не на Кулигина и Тихона, которые оценивают ее поступок, можно сказать, с обывательской, но гуманной точки зрения. Особенно видно это в сцене прощания Катерины и Тихона. Слова Тихона звучат немного жалко, хотя ведь по существу они человечны. Но в Катерине взят тон очень высокий, максималистский, и пред ним жалким выглядит бытовое бормотание ее незлобивого мужа.

В основе трагедии Катерины лежит, конечно, идея греха, понимаемого в духе беспощадной калиновской религии, а не идея "устройства личной жизни". Катерину терзает мысль о нарушении нравственного долга, который в ее сознании облечен в единственную возможную для человека ее среды и воспитания форму - религиозную. Катерина гибнет не потому, что ее запирают, не потому, что Борис не решился ее увезти. "Уж все равно я душу свою погубила" - вот как она понимает свою трагедию. Раскольников у Достоевского кается, чтобы страданием искупить свою вину, в его покаянии есть надежда на возрождение. Ничего подобного нет у Катерины. Она твердо уверена, что погибла безвозвратно, ее покаяние - только проявление ее бескомпромиссности,неспособности лгать.

Именно потому, что духовная драма Катерины безвыходна, не может быть разрешена никаким внешним вмешательством, именно поэтому мы не можем согласиться с авторским определением жанра "Грозы". Эта пьеса - не драма. "Гроза" - б ы т о в а я   т р а г е д и я.

Прозвучавшее в "Грозе" мощное отрицание застоя, мрачного насилия над личностью, благодаря поэтической символике этой пьесы сделало трагедию Островского одним из ярчайших проявлений революционных настроений русского общества накануне падения крепостного права. Так была воспринята "Гроза" передовыми современниками драматурга. Так она была истолкована в статье Добролюбова. Скептичес-

ки настроенный Писарев, в ряде своих рассуждений как-будто следовавший тексту Островского более точно, чем Добролюбов, тем не менее в целом оказался неизмеримо ограниченнее в понимании общего смысла пьесы. Добролюбов проницательно увидел, что, несмотря на явное отсутствие каких-либо революционных мотивов в сюжете пьесы, Островский сделал в "Грозе" открытие огромной важности: он создал народный характер исключительной силы, наделил его таким стремлением к освобождению из-под гнета, которое не остановится и перед угрозой смерти. Поэтому критик был бесспорно прав, назвав Катерину "лучом света в темном царстве". Логично, что с этим не согласился Писарев: для него свет - это наука и просвещение; для Добролюбова - готовность идти до конца в борьбе за освобождение.

X X
X

Рассмотрев "Грозу" как завершение цикла пьес начального периода творчества писателя,мы переходим к периоду сближения Островского с революционно-демократическим лагерем. В первый период Островский дал реалистически картину современного ему купеческого Замоскворечья - "темного царства".Во второй - выделил в этом темном царстве положительные черты старинного уклада жизни, опоэтизировал их, как бы отодвинув идеализированный уклад в старину,а остро критически дал столкнувшуюся с ним современность. В "Грозе", наконец, дана совсем иная оценка мира патриархальных купеческих отношений, дано отрицание застоя и гнета темного царства.

Конечно, "Гроза" не могла быть написана тотчас же после москвитянинских пьес. От последней москвитянинской пьесы до "Грозы" прошло четыре года. За это время Островский написал "В чужом пиру похмелье" (1855-1856), "Доходное место" (1856), "Воспитанница" (1858), начал бальзаминовскую трилогию, для журнала "Современник" написал "Не сошлись характерами!" (1857). В новых пьесах автор шире охватывает жизнь русского общества. В его поле зрения впервые включаются жизнь чиновничьего мира и жизнь помещичьей усадьбы.

Новый этап в творчестве Островского начался комедией "В чужом пиру похмелье". Здесь создан, быть может, наиболее яркий

тип купца-самодура, имя которого стало нарицательным – Тит Титыч Брусков. Реплика его жены – "Кто тебя, Кит Китыч, обидит, ты сам всякого обидишь" – сделалась поговоркой. Фигура эта выступает особенно рельефно, броско. Если у Гордея Торцова комически сочетаются темнота и барские претензии, то здесь все "качества" нанизаны на явную глупость. Обратите внимание на характеристику Тит Титыча у Добролюбова в "Темном царстве". О Тит Титыче и его семействе позже Островский напишет еще одну комедию – "Тяжелые дни" (1863).

В комедии "Доходное место" – мир чиновников, сфера жизни, обличение которой было для русской литературы уже многовековой традицией.

В пьесе "Воспитанница" действие развертывается в поместье. С всегда присущей ему антидворянской направленностью, без малейшего лиризма, столь обычного у писателей-дворян при обращении к поместному быту, безжалостно нарисовал Островский "самодурную" жизнь крепостнической усадьбы.

Появление трех первых пьес этого периода демократическая критика восприняла как возвращение Островского к обличительному реализму. Приветствуя новые пьесы, революционные демократы много сделали, чтобы раскрыть всю остроту содержащейся в них социальной критики. Именно в это время создается знаменитая статья Добролюбова "Темное царство". Имя Островского часто появляется на страницах газет и журналов.

В "Застольном слове о Пушкине" (1880) драматург говорил о великом поэте: "...он завещал каждому быть самим собой..." (XIII, 167). И очень знаменательно, что именно этот завет Пушкина увидел Островский. Здесь он высказал свое собственное убеждение, свое творческое *credo*: всю жизнь Островский стремился прежде всего быть самим собой.

Увлекаясь некоторыми идеями славянофильства, он перерабатывает их по-своему. Его москвитянинские пьесы идеализируют патриархальные отношения, но противопоставляет их он "полуобразованности, которая хуже невежества", а не культуре Запада в целом. Островский остается самим собой и когда отходит от погодинского журнала и пишет новые пьесы, включая "Грозу". Отход

от москвитянинских идей не носит характера крутого поворота, разрыва, как это иногда изображается исследователями. Ни в одной из новых пьес Островского нет прямой полемики с недавними взглядами, нет критики славянофильских концепций. Мы видели тесную связь "Грозы" с москвитянинскими пьесами. Происходит как бы перемещение интереса, творческого внимания на другие жизненные сферы.

В годы революционного подъема драматург сближается с лагерем революционных демократов, с их органом "Современник" и сотрудничает в нем, а после его закрытия - в "Отечественных записках". Но он не принял мысли о необходимости революционной борьбы, революционного переустройства жизни. Идейным основанием его союза с революционно-демократическими кругами следует считать то, что начиная с 1855 года в центре своего творчества Островский ставит последовательную критику современных общественных отношений, причем не только пережитков феодально-крепостнического уклада, но и темных сторон нового буржуазного общества. Мы говорили - Островский всегда смотрел на жизнь с позиции тех, кто трудится.

Отход Островского от "москвитянинских идей" традиционно связывают с пьесами "В чужом пиру похмелье" и "Доходное место". Последнюю пьесу рассматривают как более решительный шаг к идеям революционной демократии, как свидетельство о преодолении славянофильских тенденций. Однако таким категорическим утверждениям противоречит прежде всего то, что комедия "В чужом пиру похмелье", да и последующие, оказались вполне приемлемыми для бывших москвитянинцев. Это видно из статьи Ап.Григорьева.[14] Такому решительному толкованию противоречит и самый факт первой публикации "Доходного места" в "Русской беседе" (1857, № 1). Этот журнал - орган славянофилов. В нем разрабатывалась и наиболее последовательно проводилась их доктрина. Факты литературной борьбы 50-х - 60-х годов требуют более глубокого подхода к диалектике общественной жизни того времени.

Критика чиновничества, показ его продажности, вообще самое жестокое разоблачение гнилостного бюрократического устройства государственного быта России не вступают в противоречие с славянофильской доктриной. Мы уже говорили, что антигосударственные мотивы у славянофилов были достаточно сильны, и как раз они-то в

---

14) См.: Ап.Г р и г о р ь е в. Литературная критика. М., 1967, стр. 383-386.

первую очередь и определяли их оппозиционность. Напомним строки из стихотворения лидера славянофилов Хомякова о России: "В судах черна неправдой черной и игом рабства клеймена" (1854). Вспомним приветственный отзыв К.Аксакова о "Губернских очерках" Щедрина: "И в добрый час! Нам нужны такие речи...".

Сатирический элемент новых пьес был воспринят революционно-демократическими критиками как возвращение писателя к тому, что сам он называл "жестким взглядом" на жизнь. Они ведут активную борьбу за Островского и всячески стремятся привлечь его в лагерь передовой журналистики, не требуя от него ни крутых поворотов, ни теоретических деклараций. Революционные демократы, пока не произошло решительного размежевания их с либералами, ценили усилия всех противников крепостничества. Отсюда и мягкая оценка славянофильства, данная Чернышевским в часто цитируемой статье "Заметки о журналах. Март 1857". В статье этой Чернышевский пишет как раз о "Русской беседе" и разбирает, в частности, "Доходное место". [15)]

Показательно, что традиционно считающаяся наиболее славянофильской пьеса "Не так живи, как хочется" впервые показана на сцене Александринского театра в Петербурге 12 января 1855 г., а 10 февраля Тургенев в качестве делового предложения пишет Островскому о желании редакторов "Современника" приобрести пьесу для журнала. [16)]

"В чужом пиру похмелье" напечатана в "Русском вестнике", (1856 г., № 2). А уже в апрельском номере "Современника" появилась "Семейная картина" - старая пьеса Островского, вновь им отредактированная. Это - первое выступление Островского в органе революционных демократов.

В последних номерах "Современника" за 1856 год читатели получили листки с объявлением о подписке на новый, 1857 год, где говорилось, что четверо "наиболее уважаемых публикой писателей" -

---

15) Н.Г.Чернышевский. Полн.собр.соч., том IУ.М., 1948, стр. 722.

16) И.С.Тургенев. Письма. Т. П, стр. 257. Изд. АН СССР, М.-Л., 1961.

Григорович, Островский, Толстой и Тургенев заключили соглашение "с издателями "Современника" в том, что все произведения четырех участвующих в договоре авторов с начала наступающего 1856 (1857) года будут помещаться исключительно в этом журнале... [17] Сохранившийся черновик этого объявления написан Чернышевским, кроме первых пяти строк, принадлежащих Некрасову. [18] Коалиция эта вскоре распалась вследствие хорошо известного раскола редакции "Современника" и ухода ее либеральных сотрудников. Но Островский продолжал сотрудничать в журналах революционной демократии, хотя и не исключительно в них.

X X
X

Островский - бытописатель. Такое определение можно встретить уже в первых отзывах о его творчестве. Как отражен быт в литературе до Островского?

Нас поражают бытовые сцены в поэзии Державина именно потому, что на фоне литературы того времени они - явление совершенно исключительное. В дореалистической литературе быта почти нет. Если же элементы быта иногда отражались, то стилизованно, со своей парадной стороны, быт такой, какой, по вкусам того времени, не стыдно показать. Пример - анакреонтическая лирика, сельская жизнь у сентименталистов.

У романтиков отношение к быту двойственное. Или быт изображается как антитеза духовности, проклятие, тягостная власть материального над человеком, это - исконный мотив немецкого романтизма. Или чаще - бытовая сторона жизни выпадает совсем. Пример - романтические поэмы. Вспомните - достоверность бытовых картин у Пушкина в романтической поэме "Кавказский пленник" вызывала удивление.

В "Горе от ума" дан быт московского дворянства, но дан лишь с особой точки зрения, таким, как его воспринимал Чацкий, сам стоящий вне этого быта.

---

17) Н.Г.Чернышевский. Полн.собр.соч., т. XVI. М., 1953, стр. 285-286.

18) См.: Литературное наследство, т. 49-50, стр. 623-627 (текст рукописи и пояснительная статья).

Как равная составляющая широкой картины жизни, быт, пожалуй, впервые в нашей литературе, появляется в "Евгении Онегине". Быт в таком новом понимании здесь не столько в описании повседневной жизни, сколько в постановке авторского голоса в романе (особенно в лирических отступлениях), в его принципиальном равенстве со всем изображенным.

Широко вводит в литературу описание быта Гоголь. Он описывает человека в мире его реального, материального существования. Быт осмысляется социально и символизирует овеществление человека, общества. Но символика эта - реалистическая. Романтическая антитеза быт - дух до некоторой степени сохраняется у Гоголя, особенно в "Портрете", "Невском проспекте", но она включена в общую реалистическую картину мира и сама становится объектом изображения.

У представителей натуральной школы детальное описание подробностей быта несет функцию передачи социальных контрастов. Поэтому быт вторгается в их произведения чуть ли не как главный, центральный элемент повествования.

Тургенев равнодушен к быту. Исключение составляют этнографические черты в "Записках охотника".

Достоевский тоже дает быт лишь в ранних повестях, примыкавших к натуральной школе, и в "Записках из мертвого дома". В его романах - не до быта; бытовое если появляется, то лишь как символ или как аргумент в споре - платок Сони, каморка Раскольникова, страшные картины мармеладовской трущобы.

Бытовые картины Толстого всегда психологизированы. Точнее сказать, они имеют характерологическую функцию и нужны для того, чтобы раскрыть психологию героев, их связь с миром ("Война и мир").

Островский начинает как бытописатель натуральной школы. С этнографической точностью, подробно, во всех деталях описывает он быт открытой им "Америки" - купеческого Замоскворечья, еще не отраженного в литературе слоя русской жизни. В первом его произведении "Семейная картина" даже нет драматической интриги. В комедии "Свои люди сочтемся" этот быт купеческого Замоскворечья проанализирован, социально объяснен, истолкован и осужден нравственным приговором искусства.

Новый взгляд на быт, иное понимание быта - в москвитянинский период. В это время сложились определенные взгляды писателя на жизнь, и среди этих убеждений, возникших в молодой редакции "Москвитянина", было убеждение в непреложном примате живой жизни над

любой схемой и теорией. Какой же быт соответствует этому взгляду, какой быт можно принять как органические, естественные, нестесненные гнетом извне формы жизни? Ответ - патриархальный быт. В комедиях москвитянинского периода быт идеализирован. Но не в том смысле, что приукрашен современный автору быт темного царства. Этого в пьесах Островского нет. Быт идеализирован в том смысле, что в идеальном, неискаженном, где-то и когда-то быть может в отдельных чертах и существовавшем народном быту видит писатель идеал человеческих отношений.

Но проходит время, и "Гроза" кладет предел этой идеализации. Побеждает трезвый художник-реалист, сохранивший, однако, свои идеальные стремления к лучшему.

Островский приходит к пониманию быта как бытия, как непреложной формы существования человека, вообще людей, в конце концов - общества. Этим определено место быта в жизни, изображаемой им в своих произведениях. Этим определены и характерные для пьес Островского сюжетные мотивы: борьба за кусок хлеба, за свой угол, мечты о доме, приискание невест, хлопоты о женихах, свахи, даже мечты чуть ли не о новой косыночке. Все это для Островского - не низкие житейские дрязги, а естественное стремление человека, живая жизнь. Вечная тема искусства—любовь у Островского почти всегда - стремление создать семью, зажить своим домом.

Добролюбов назвал пьесы Островского - "пьесами жизни". Возможно, Добролюбов почувствовал именно эту сторону творчества Островского, мог иметь в виду и что-либо другое, например - жанровое своеобразие. Во всяком случае определение - "пьесы жизни" очень удачно передает особое, постепенно сложившееся, сформировавшееся у Островского отношение к быту.

В художественном мире Островского быт содержит одновременно все - хорошее и плохое, великодушие и преступление, беду и счастливый поворот судьбы. Все это диалектически увязано, переходит одно в другое, взаимно переплетается и проникает друг в друга; все это выступает как проявление живой, многогранной жизни. Случайности в таком мире закономерны. Они, даже когда иной раз носят характер театральной условности, воспринимаются как реально жизненные. "Бывает ведь и так" - вот их формула.

Еще две стороны жизни отражены в пьесах Островского и соотнесены им с бытом - мечта, страсть, порыв и - идеология, теория. Но каждая из них оказывается трагической или жалкой, как только вступает в конфликт с бытом. Катерина гибнет, потому что ее страсть,

ее любовь не может облечься в бытовые формы. Погибнет и Лариса. Откажется от любви Негина. Теории Жадова рушатся.

Теперь Островский не идеализирует быт, не смотрит на него, как на нечто неизменное. Он только считает быт необходимым условием существования человека. Посмотрите купеческие пьесы разных лет: неизбежность перемен, распад старого, появление нового драматург видит не хуже других русских писателей-реалистов.

Х Х
Х

О комедии "Доходное место" в статье "Заметки о журналах" Чернышевский писал: "...сильным и благородным направлением она напоминает ту пьесу, которой он обязан большею частью своей известности, - комедию "Свои люди - сочтемся". Замечательна эта новая пьеса и в том отношении, что тут г.Островский изображает круг, не имеющий ничего общего с купеческим бытом, нравами которого он до сих пор почти исключительно занимался".

Комедия написана на традиционную тему: продажность правительственного аппарата, взяточничество чиновников. В критической литературе давно отмечена связь этой комедии с "Ревизором", "Горем от ума", даже с "Ябедой" Капниста, откуда взята песня взяточников (у Островского 8-е явление в четвертом действии). Вместе с тем, живописуя столь реально чиновничий мир, Островский остался верен завету Пушкина - быть самим собой. Основная мысль комедии "Доходное место" для Островского прежняя - примат живой жизни над схемой, теорией. Столкновение высоких идей, теории с реальной повседневной жизнью, с бытом определяет все содержание пьесы, особенности ее главного конфликта, все ее своеобразие.

Жадов, молодой человек, недавно завершивший образование и устроившийся на службу в ведомство своего дядюшки, да и живущий еще у дяди "на всем готовом", в первом действии занимает такую же позицию, как Чацкий в "Горе от ума". Он развивает идеи о гражданском долге, о честном служении "делу, а не лицам", о сладости трудового хлеба... Как будто бы перед нами явно герой такого типа, какой мы условно назвали "наш человек на сцене". Быть может, Островский в лице Жадова попробовал дать Чацкого в условиях 60-х годов. Но как только заговорили и зажили его герои, сразу же художественная логика подсказала ему всю невозможность такого прямого непосредственного словесного выражения истины для российского гражданина 60-х годов.

Чацкий Грибоедова действовал в иную эпоху. Свои истины он не повторяет с чужих слов; он создает их, формулирует здесь, перед нами. В 60-х годах Жадов свои истины, пусть даже вполне искренно, только повторяет: его так у ч и л и, он слышал их, по собственному признанию "с пастырских и профессорских кафедр". Чацкий выключен из фамусовского общества, он от него независим: явился "с корабля на бал", высказал свои заветные суждения и ... "сюда я больше не ездок!". Жадов в высшей степени и всесторонне зависим. Произнося свои речи против чиновничьих злоупотреблений и взяток, он живет у главного "злодея", своего дядюшки, на хлебах и тем сразу поставлен в фальшивое положение, а действующим лицам, да и зрителям, как бы дано реальное основание иронизировать над его пылкими проповедями.

Со второго действия Жадов начинает жить самостоятельно и включается в быт осуждаемой им среды. Кончились схемы, началась жизнь. Как же должен вести себя этот новоявленный Чацкий в реальной бытовой обстановке 60-х годов?

В первом действии все протестующие, горячие речи Жадова несколько беспредметны, не ясно, с чем он конкретно борется. Пока что все его речи словно только для того, чтобы дразнить и раздражать Вышневского и Юсова. Они и звучат как-то книжно (теория!), несколько бесцветно по сравнению с бойкой речью его оппонентов, особенно Юсова.

И как ни странно, но чем меньше начинает Жадов говорить, тем он оказывается достойнее роли "нашего человека на сцене". А со второго акта он говорит меньше и короче, он как бы перестает произносить монологи, а начинает только реагировать на речи и действия окружающих.

Но отвлечемся пока от разговора о Жадове и посмотрим на тех, кто его окружает, с кем ему приходится иметь дело.

В связи с пьесой "Не в свои сани..." мы говорили о том контрасте, который там существует между "идеологическими формулами", фразами Вихорева и точной, четкой, деловой речью Русакова. Там было и сюжетное соответствие, совпадение: честная, естественная речь "земщины" (выражение Ап. Григорьева) сюжетно оказывалась деловой речью, речью "по делу", а не для прикрытия чего-то, не для маскировки.

В "Доходном месте" Островский показывает момент, когда косная среда чиновничества берет на вооружение какие-то "идеологические формулы", начинает ими оперировать. На первый взгляд может показать-

ся, что чиновники в этой пьесе и есть некоторая аналогия той прежней "земщине" Островского. Но тут принципиально совсем другое. Эта сфера, конечно, еще полна жизненной силы, взятой из низов, и в этом смысле она более "народна", чем скажем Жадов и ему подобные. Но тут крайне необходимо уяснить себе глубочайшую качественную разницу подлинной и этой реакционно-булгаринской, мещанской "народности". Она обладает своей идеологией, у истоков которой стоит Булгарин, с его благородными квартальными и дворянами Негодяевыми. Идеология, которая на другом уровне выдвинула знаменитую триединую формулу официальной народности. Все эти разговоры чиновников, и прежде всего их главного идеолога Юсова, о смирении перед жизнью, об исполнении долга, о том, что надобно жизнь знать и т.д., - все это отблеск и примитивный вариант этой "народности".

Некоторая остаточная, генетическая связь с низами и придает речи чиновников, если не энергию, то своеобразную бойкость. Но при более внимательном вслушивании мы замечаем, что она обладает своей косностью, своей рутиной. Она состоит из каких-то застывших формул. Пример - разговор Юсова и Белогубова, где Юсов высказывает разные сентенции и суждения, а Белогубов подает реплики, почти военные по краткости и заданности. Затем, в разговоре Юсова с Вышневским формулами сыплет Вышневский, а Юсов - припечатывает это краткими репликами, однако в отличие от белогубовских они имеют претензию на игривость. От народных пословиц в их устах остается одна житейская обывательская пошлость (вспомним Некрасова: "пошлый опыт—ум глупцов").

Окостенелость, цитатность, даже можно сказать — речевой этикет, особенно отчетливы в речах Кукушкиной. Последняя стадия, низшая ступень, на которую спускаются в пьесе эти "идеологические формулы", - речи женщин, состоящие уже из обрывочков этих формул: "Человек рожден для общества", "Нынче роскошь в моде" и т.п.

Перелом в Жадове, в его речевом поведении делается заметен уже во втором действии. А в третьем Жадов наиболее приближается к типу героя, в высшей степени положительного. Он не только поучал, но и сам живет в соответствии со своими принципами. Он испробован бытом и в тяжких условиях сумел жить достойно. Это достоинство в полной мере раскрывается в сцене кутежа чиновников. Не речи Жадова значимы и весомы, а молчание, его н е у ч а с т и е в происходящем.

И это настолько веско, что Юсов, солидный Юсов, разражается целой речью против молчащего Жадова.

Напрасно некоторые критики рекомендовали Островскому третьим актом закончить пьесу, отбросив четвертый и пятый. Третий акт - кульминация Жадова и завязка последующего. Жадов справился с живой жизнью, познав ее горечь ("Жить можно!"). Но одновременно его терзает сознание беспомощности, какого-то надвигающегося тупика. Он потрясен пирушкой чиновников. В сцене пьющего Досужева проглядывает его собственная возможная будущность. И он пьет с Досужевым, быстро пьянеет. "Мне тяжело! Не знаю, вынесу ли я!" - вырывается у него. Сцена достигает редкого у Островского лирического напряжения.

Нормальный, естественный, необходимый быт оказался герою не страшен. Но он сломлен, побежден бытом одичавшим, не человеческой жизнью, бытом чиновничьим, мещанским, "булгаринским", бытом по формулам "Нынче роскошь в моде" и подобным.

Сцена перепалки с Полиной написана поразительно. Вот где словно бы вспоминается какая-то романтическая коллизия духовного и житейского. Но нет - все иначе. Жадов и здесь по-бытовому естествен, а вот Полина, выпаливающая заученные обрывочки формул кукушкинской житейской мудрости, напоминает чуть ли не гофмановскую Олимпию, девушку-куклу. Очень характерно, что дрогнувший, сдавшийся Жадов начинает говорить обрывками чужих речей.

Последний монолог Жадова не вполне соответствует психологической правде характера, как он обрисовался на протяжении всей пьесы, и возвращает Жадова в начальное положение героя-резонера. Здесь Островский едва ли не впервые прибегает к характерной для его более поздних сатирических комедий театральной условности: в какой-то момент из-под маски персонажа начинает проглядывать автор, в голосе героя звучит голосе героя звучит голос автора, до известной степени диссонирующий с обликом персонажа.

Первые годы после смерти Николая - расцвет так называемой "обличительной" литературы, весьма далекой от покушения на о с н о в ы современного общественного строя. Конфликт честного и образованного чиновника, "нового" человека, с отживающим и якобы уходящим с исторической арены "крапивным семенем", конфликт, завершающийся победой добродетельного героя и посрамлением его врагов - расхожая тема такой литературы. Эту пресловутую тему жестоко высмеял Салтыков-Щедрин в "Приятном семействе", вошедшем в "Губернские

очерки": "На сцене взяточник, он там обирает, в карман лезет... Зритель увлечен... Но тут-то, в эту самую минуту и должна проявиться благонамеренность автора... В то самое время, как взяточник снимает с бедняка последний кафтан, из задней декорации появляется рука, которая берет взяточника за волосы и поднимает наверх..." [19]

В глубоком соответствии с жизненной правдой такой "руки из задних кулис" в пьесе Островского н е т. Крах Вышневского, можно сказать, предсказан старым матерым взяточником Юсовым еще в его монологе в конце первого действия: "Аристарх Владимирыч...гений.Одного не достает: в законе не совсем тверд, из другого ведомства..." (П,54). Не наказуемость преступления, а личные промахи обрывают карьеру бюрократа. Устами самого Вышневского вскрывает Островский истинную причину его крушения - "семейная" грызня бюрократов. На слова Юсова "...превратность... судьба-с" Вышневский возражает: "Вздор, какая судьба! Сильные враги - вот причина! Вот что меня сгубило!... Как не позавидовать! Человек идет к богатству и почестям, как по лестнице. Чтобы перегнать или хоть догнать его, нужен ум, гений. Ума взять негде, ну так подставить ему ногу" (П, 104).

Глубокую жизненность комедии, ее естественность почувствовал и отметил Лев Толстой. Он писал о ней Островскому: "...это огромная вещь по глубине, силе, верности современного значения и по безукоризненному лицу Юсова" [20] (1857, январь). Еще более содержателен его отзыв о пьесе в письме к Боткину: "Комедия... Островского, по-моему, есть лучшее его произведение, та же мрачная глубина, которая слышится в Банкруте... Так же, как и в Банкруте, слышится этот сильный протест против современного быта; и как там этот быт выразился в молодом прикащике, как в"Горе от Ума"в Фамусове, так здесь в старом взяточнике Секретаре Юсове. - Это лицо восхитительно. Вся комедия - чудо". [21] (1857 г., января 27). Как мы видели, далеко не случайно Толстому вспоминается здесь "Горе от ума", и притом не столько Чацкий, сколько его антагонист Фамусов.

---

19) М.Е.С а л т ы к о в - Щ е д р и н. Собр.соч., т. 2. М., 1965, стр. 100.

20) Л.Н.Т о л с т о й. Полн.собр.соч. Изд. АН СССР (Юбилейное), т. 60, стр. 158.

21) Т а м ж е, стр. 156.

Добролюбов первый обратил внимание на противоречие между справедливостью всех общих положений, высказываемых Жадовым, и тем, что д е л а т ь , п о с т у п а т ь в соответствии с этими положениями в реальной жизни невозможно. И потому отступничество Жадова он считает высоким проявлением художественного такта со стороны Островского: "С половины пьесы он начинает спускать своего героя с того пьедестала, на котором он появляется в первых сценах, а в последнем акте показывает его решительно неспособным к той борьбе, какую он принял было на себя. Мы в этом не только не обвиняем Островского, но, напротив, видим доказательство силы его таланта. Он без сомнения сочувствует тем прекрасным вещам, которые говорит Жадов; но в то же время он умел почувствовать, что заставить Жадова д е л а т ь все эти прекрасные вещи - значило бы исказить настоящую русскую действительность. Здесь требование художественной правды остановило Островского от увлечения внешней тенденцией и помогло ему уклониться от дороги гг. Соллогуба и Львова". [22]

---

22) Н.А.Д о б р о л ю б о в. Темное царство . Полн.собр. соч. Т. 5. М.-Л, 1962, стр. 26.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

"Маленький человек" в драматургии Островского. Сатирические комедии. "На всякого мудреца довольно простоты". "Горячее сердце"

Мы переходим к последнему и длительному периоду творчества Островского, который мы назвали пореформенным. "Гроза" - одно из наивысших достижений писателя - завершает предыдущий период и начинает новый. Уже до создания "Грозы" в творчестве писателя появляются новые мотивы, и даже целую пьесу - "Праздничный сон - до обеда", написанную еще в 1857 году, мы отнесем к новому периоду.

Время исканий, формирования воззрений писателя, поисков своего места в литературе - в прошлом. Теперь Островский - писатель с сложившимися общественными и эстетическими убеждениями, которым он остался верен до конца жизни. Начиная с этого времени, он занимает в русской литературе вполне самостоятельную и своеобразную позицию. Богатство и самобытность таланта при исключительной наблюдательности и чуткости к общественным явлениям, при горячей любви к родине, родному народу, полном и безусловном демократизме - позволили Островскому как в зеркале отразить жизнь общества в 60-е - 80-е годы, увидев ее глазами "тех, кто трудится". Вот как в декабре 1869 года сам Островский определил свою позицию в литературе в письме к больному Некрасову: "Ведь мы с вами только двое настоящие народные поэты, мы только двое знаем его, умеем любить его и сердцем чувствовать его нужды без кабинетного западничества и без детского славянофильства. Славянофилы наделали себе деревянных мужичков да и утешаются ими. С куклами можно делать всякие эксперименты, они есть не просят" (XIУ, I8I).

Как видно из письма,Островского не устраивает и западничество, и славянофильство именно как "теории", до известной степени кабинетные. А более развернутая критика славянофильства, по-видимому, объясняется тем, что западничество никогда не было для Островского теоретическим "соблазном", а славянофильские теории он в какое-то время и в какой-то степени разделял. Резкость Островского к славянофилам - резкость самокритики.

Устойчивость идейного мира Островского отразилась на всех произведениях этого длительного периода и вызвала довольно широко распространенное представление о "статичности" его творчества. Современная писателю критика, особенно враждебно настроенная, обвиняла Островского в том, что в новых комедиях он повторяет созданное им прежде. Все такого рода обвинения не обоснованы. Достаточно только просмотреть все его пьесы, чтобы убедиться: оставаясь верен своим мировоззренческим позициям, Островский был чутким и зорким летописцем новой пореформенной действительности.

X X
X

Продолжением дореформенных линий творчества была группа социально-бытовых комедий из жизни купечества; в конце 50-х годов начинается цикл пьес "Из жизни захолустья" (однако в основном он создается после 1861 года). Группа исторических пьес, группа сатирических комедий, совершенно уникальная "Снегурочка" и разрабатываемая в 70-е - 80-е годы психологическая драма - все это новые направления драматургии Островского,сложившиеся в пореформенный период.

"Гроза", несомненно, была высочайшей вершиной на творческом пути Островского. Вслед за тем наступает период поисков и проб. Писатель работает над бытовыми пьесами, рисующими повседневную борьбу за хлеб и свое человеческое достоинство, которую ведут "маленькие люди" - мелкие чиновники, приказчики, овдовевшие и осиротевшие женщины ("Старый друг лучше новых двух", "Шутники", "Пучина", позднее - "Трудовой хлеб"). По ряду признаков к этому же циклу тяготеет и Бальзаминовская трилогия. Эти "негромкие" пьесы обладают чертами жанрового новаторства, сам драматург нередко затрудняется отнести их к одному из трех видов драмы и называет то "картинами", то "сценами". Вообще-то жанр "сцен" или "картин" был довольно распространен, начиная с 40-х годов, возникает он в драматургии, по-видимому, как отражение очерка. В ранний период Островский пишет такого рода сцены: "Семейная картина", "Утро молодого человека". Однако пьесы 60-х годов и более поздние, относящиеся к циклу "сцены из жизни захолустья", имеют вполне развитую интригу, и , в сущности, больше похожи на обычные комедии, чем на "очерковые" сцены. Жанровое определение, предложенное для них автором, вызвано, видимо, двумя

обстоятельствами: обилием бытовых описательных сцен, их идейно-художественной значительностью и смелым смешением комического и драматического элементов в содержании.

Тема "маленького человека" ко времени Островского стала для русского реализма уже достаточно традиционной. Начатая "Станционным смотрителем" Пушкина, продолженная и развитая в "Петербургских повестях" Гоголя, она затем делается одной из важнейших у писателей натуральной школы. Натуральная школа, однако, вносит нечто новое в ее освещение. Если пафосом пушкинского "Станционного смотрителя" и в большой мере также повестей Гоголя было иногда явно выраженное, а иногда подразумеваемое восклицание - "За что вы меня обижаете? Я брат ваш!", то в работах писателей натуральной школы начинает преобладать аналитический подход, ощущается стремление создать "физиологию" маленького человека, и прежде всего - маленького чиновника. В сущности говоря, возмущение Макара Девушкина "Шинелью"- это обида не столько на Гоголя, сколько на "гоголевскую школу", на физиологический очерк о бедном чиновнике, очерк, из которого, по мнению Девушкина (и, вероятно, также его создателя), исчезли любовь и сочувствие, боль за человека, в высокой степени присущие Пушкину.

В пьесах Островского угол зрения на маленького человека несколько меняется. "Сцены из жизни захолустья" и "Картины московской жизни", конечно, во многом используют опыт физиологического очерка, но тон их совершенно другой, более теплый и сочувственный. Важнейшая причина этого - то своеобразное отношение Островского к быту, та, можно сказать, философия быта, которая присуща Островскому-художнику и о которой уже была речь выше. Его маленькие герои горячо мечтают о счастье. Но само понятие о том, что же такое счастье, у героев этих пьес очень незамысловатое. Никакого поэтического ореола в нем нет, нет и того, что столь свойственно большинству положительных героев русской классики: напряженной духовности, тоски по идеалу. Они хотят мирного семейного счастья и верного куска хлеба. В пьесах Островского не звучит упрек за скромность этих надежд и стремлений. "Трудовой хлеб" - вот главное оправдание этих героев в глазах драматурга. С большим сочувствием показывает Островский борьбу героев за то, чтобы отстоять свою скромную домашнюю жизнь и непрочную материальную независимость от покушений разного рода крупных и

третьесортных самодуров, не знающих иного развлечения, кроме травли бедно одетых соседей.

Пристально вглядываясь в житье-бытье "маленького человека", в его служебные и семейные радости и огорчения, Островский как бы начинает различать в этом традиционном типе, уже несколько канонизированном русской литературой, бесконечное разнообразие человеческих физиономий. Похожи обстоятельства их жизни, те условия и та среда, которая формировала их личности и судьбы. Но как по-разному они думают, чувствуют и действуют! В драматургии Островского исчезает "маленький человек вообще": этими словами можно определить лишь социальное положение, материальное состояние ряда героев, но едва ли возможно говорить о психологическом типе "маленького человека" в творчестве Островского.

Полный скромного достоинства учитель Корпелов ("Трудовой хлеб"); умный и резонерствующий стряпчий Досужев, сумевший добиться уважения диких самодуров своей деловой хваткой и явно высказываемым высокомерным отношением к своим богатым клиентам ("Доходное место", "Тяжелые дни"); решившийся на компромисс студент Кисельников, замученный жизнью с глупой и невежественной женой из купеческих дочек, обманутый и разоренный тестем, сломленный нищетой и потерявший рассудок ("Пучина"); Крутицкий - бывший грабитель-взяточник, ныне помешавшийся от скупости, жалкий обитатель бедной мещанской окраины ("Не было ни гроша, да вдруг алтын") - все они глубоко различные люди.

Но особенно интересен совершенно новый в большой литературе тип труженика-шута, юродствующего положительного героя. Впервые эта шутовская интонация героя, говорящего горькие истины о жизни, появляется у Любима Торцова. Но Любим Торцов - никак не "маленький человек", к тому же по своему месту в пьесе - это безусловно центральная фигура комедии. Здесь лишь впервые найдена соответствующая интонация.

В 1859 году появилось в печати "Село Степанчиково и его обитатели" - произведение, в котором (среди множества важных для своего будущего творческого пути тем) Достоевский по-новому пишет и о "маленьком человеке", превратившемся в деспота и эксплуататора. В сущности говоря, Фома паразитирует на литературной репутации маленького человека - героя угнетенного и обиженного сильными мира сего. Добрый полковник Ростанев именно так и понимает прошлое Фомы, за то прошлое страдание и терпит все его измывательства и причуды. Фома Фомич Опискин - герой совершенно уникальный, таким он и остался в

нашей литературе. Но другой, подмеченный Достоевским жизненный тип, – Ежевикин – был увиден также и Островским. Он обстоятельно описан в "сценах из жизни захолустья". Это маленький чиновник, вынужденный терпеть издевательские проделки темных самодуров, дающих ему работу. Вся его глубоко запрятанная гордость состоит в том, что он – труженик и кормилец своей семьи, а кроме близких для него и людей нет. Бегло нарисованный Достоевским человеческий характер, как бы намек на существование такого типа, получает голос для полного самораскрытия, произносит развернутую декларацию в пьесе Островского "Шутники". В диалоге Оброшенова с дочерью сжато и емко обрисован весь жизненный путь такого человека и вся его философия (Ш, 346-347).

Несмотря на то, что в творчестве Островского на протяжении многих лет продолжали появляться пьесы о "маленьких людях", в которых с полным уважением и без всякой авторской иронии рисовались скромные до убожества надежды и стремления этих забитых жизнью и поневоле ограниченных героев, драматург все же подверг критике "маленького человека", дал, так сказать, свой, глубоко оригинальный и соответствующий описываемой среде вариант Фомы Фомича. У Островского это – Миша Бальзаминов.

Трилогия о Бальзаминове, начатая еще в 1857 году пьесой "Праздничный сон – до обеда", была завершена уже в пореформенный период ("Свои собаки грызутся – чужая не приставай!" и "За чем пойдешь, то и найдешь" – 1861 год) и вызвала весьма разноречивые толки, среди которых преобладало удивление: зачем такому ничтожному герою посвящено целых три пьесы? Если считать, что главное содержание их – разоблачение алчности, корыстолюбия и циничного расчета, лежащего в основе буржуазного брака (а это наиболее распространенная в литературоведении трактовка), то недоумение вполне законное: жизнь давала куда более яркие и зловещие примеры, да и в своем творчестве Островский не раз исследовал ту же тему более остро и беспощадно. Но пьесы о Бальзаминове следует рассматривать именно в ряду пьес о "маленьком человеке" – тогда будет понятно, почему драматург уделил герою столь пристальное внимание.

То, что Михаил Дмитриевич Бальзаминов принадлежит к разряду "маленьких людей" в социальном смысле, не требует доказательств. Но он и по кругу идей, и по своей психологии, и по своему представлению о счастье – типичный "маленький человек" из пьес Островского о

"людях захолустья". Только все характерные мотивы этих пьес, все основные свойства их героев и даже многие приемы поэтики в бальзаминовской трилогии даны в виде карикатуры. Безусловно, эти пьесы, помимо социально-бытового плана, имеют еще и литературно-полемический. Полемичны они, прежде всего, по отношению к сложившемуся канону "маленького человека". Кроме того бальзаминовский цикл имеет явственный оттенок самопародии Островского, а иногда и комического, водевильного предвосхищения мотивов и ситуаций, которые одновременно или даже позднее будут разработаны и всерьез в других пьесах.

Как и в серьезных "сценах из жизни захолустья", в бальзаминовской трилогии первостепенное значение имеет описание быта бедной мещанской окраины. "Сторона наша глухая" - это лейтмотив, проходящий через все три пьесы. Но изображение быта глухой и бедной московской окраины здесь окрашено ярким комизмом. Достаточно сравнить рассказ о злых проделках обывателей, об их грубых шутках в комедиях "Шутники" и "Не было ни гроша, да вдруг алтын" с рассказом Бальзаминова о том, "какое необразование свирепствует в нашей стороне", и станет ясно: мотив тот же, а задача драматурга иная. В "Шутниках" и "Не было ни гроша..." очень важна социальная подоплека этих диких нравов. Там развлекаются богатые купчики, а жертвы их - бедные соседи или прохожие, зависящие от заработков у тех же обидчиков.

В "Женитьбе Бальзаминова" этот мотив снят: от грубых нравов страдает старательный искатель богатых невест, а обижают его кучера, спускающие собак на "благородного кавалера" и заставляющие его "лететь во все лопатки" на глазах у невест, которых он стремится завоевать своим "хорошим тоном".

"Маленький человек" в серьезных "сценах" Островского пытается защитить свое достоинство, найти управу на грубиянов и слышит в ответ на свои жалобы: "Ты служил?.. Отчего ж на тебе кавалерии нет? Кабы была кавалерия, никто б тебя не посмел тронуть; значит, ты сам виноват" ("Шутники", Ш, 345-346). А Миша Бальзаминов как бы предвосхищает этот диалог и болтает с матерью о своем желании поступить на военную службу и сделаться офицером именно для того, чтобы гулять по своим переулочкам и приманивать невест, не опасаясь ражих кучеров и дворников (П, 348).

Как и герои серьезных комедий о "маленьком человеке", Миша Бальзаминов стремится к несложному идеалу семейного счастья. Но этот идеал и тот же, и другой. Одно-единственное качество отличает Бальзаминова от тех маленьких чиновников, которым драматург сочувствует: в его мечтах и в помине нет того самого "трудового хлеба",

который искупает всю ограниченность других "маленьких людей". Из его характера как бы вынут этот главный стержень – и начинается безудержное "падение", комедийное, даже водевильное снижение "маленького человека": вырывается наружу его духовная нищета, его мещанский вкус, убожество мечтаний (знаменитый голубой плащ на бархатной подкладке), невежество. И все это нарастает от пьесы к пьесе. В "Праздничном сне – до обеда" герой считает деньги предполагаемой невесты еще действительно как "маленький человек" и вообразить себе не может таких расходов, какие нипочем дворянским искателям богатых купеческих дочек (Полю Прежневу или Вихореву, скажем):

Б а л ь з а м и н о в. А вот сейчас. (Берет с комода бумажку и садится у стола). Я теперь получаю жалованья сто двадцать рублей в год, мы их и проживаем; а как будет триста тысяч (пишет триста тысяч), так если по тысяче в год... все-таки мне на триста лет хватит" (П, 120). В последней комедии цикла он уже мечтает: "Вот, маменька, садимся мы с женой в коляску, я взял с собой денег пятьдесят тысяч" (П, 380).

В серьезных "сценах из жизни захолустья" комизм Островского играет подчиненную роль. Он сдерживается и ограничивается основной задачей: изображением горькой участи маленьких людей. В бальзаминовской трилогии комизм щедро выплескивается в действие – смешон герой, смешны его близкие, смешны его невесты, смешна сваха и служанка, смешны его обидчики. И смешны разочарования и жалобы героя. Смешна его реплика о свахе – "За что она меня, маменька, обманывает? Что я ей сделал?", текстуально напоминающая разом душераздирающий крик Поприщина и кроткую жалобу Башмачкина. Островскому так нужно высмеять своего героя, что он не стесняется прибегать к водевильным приемам, например, блестящая сцена бреда наяву, когда у героя от радости, что наконец он у цели, совершенно исчезает чувство реальности, и он начинает грезить: как он женится сразу на двух богатых невестах и объединит их сады.

Финал "Женитьбы Бальзаминова" пародирует условные счастливые концы многих комедий самого Островского, проясняет и подчеркивает именно сценический, условный характер этих развязок.

Счастливая развязка трилогии необычайно эффектна и кажется особенно неожиданной. Длинным рядом неудач злополучного жениха зритель подготовлен к очередному крушению надежд героя – и вдруг, лукавая пословица, взятая в качестве заглавия, исполняется в

буквальном своем значении.

В бальзаминовской трилогии нет жертв - поэтому здесь господствует юмор. Несмотря на то, что Островский нещадно смеется над своим героем, неверно было бы трактовать роль Бальзаминова в сатирическом плане. Герой так глуп, так беззлобен и простодушен, его желания, в сущности, настолько совпадают с мечтами невест, за которыми он охотится, что едва ли можно счесть его хищником, тем более, что у него и в мыслях нет обидеть или ограбить будущую жену; недаром все богатые невесты ему вполне искренне кажутся красавицами. Приключения Бальзаминова и его незаслуженное везение напоминают сказку о Емеле-дураке. Финал комедии чисто балаганный - всеобщая пляска.

X X
X

Пореформенный период творчества Островского длился два с половиной десятка лет - до смерти писателя. Это период полной зрелости драматурга, уже нашедшего свое место в литературе и в жизни. Мы говорили, что период этот не может быть поделен на хронологические этапы, - разные жанры, типы конфликта, тематика в творчестве Островского сосуществуют, идут параллельно. Пьесы этого периода мы поделили на несколько жанрово-тематических групп. Рассмотрим группу сатирических комедий. Особняком среди них стоит "Горячее сердце", остальные же составляют своеобразную тетралогию о пореформенном дворянстве.

Комедии эти не связаны сюжетно, но в целом сатирически отражают состояние общества в первое десятилетие после отмены крепостного права. Дворянство, лишившееся дарового труда, разлагающееся; новые люди - дельцы, сколачивающие капиталы, выдвигающиеся из дворян, из купцов, крестьян; общая жажда наживы.

В комедии "На всякого мудреца довольно простоты", начинающей эту линию в драматургии Островского, остро сатирически показана первая реакция дворянства на реформы. Среди людей теперь уже прошлого, но еще живых и действующих, вращается обедневший дворянин Глумов, поставивший себе задачу использовать этих людей в целях личного обогащения. Его путь все еще старый дворянский - наследство, богатая невеста, выгодная служебная карьера.

В комедии "Бешеные деньги" предприниматель из дворян Васильков дан в среде дворянских прожигателей жизни. Он - делец совсем капиталистического склада, предприниматель. Васильков изучает производство за границей, берет подряды, пока очень выгодные, но не крупные. А женитьбой сознательно прокладывает себе путь к верхам бюрократии и зависящим от этих верхов более чем выгодным крупным подрядам.

Гниющее "дворянское гнездо" показано в знаменитой комедии "Лес". Темный, но цепкий, купец Восмибратов прибирает к рукам богатства барской усадьбы. Моральное растление обитателей "гнезд" подчеркнуто, оттенено одной из наиболее крупных фигур в галерее образов, созданных Островским - образом актера Несчастливцева. Вспомните Луначарского: Любим Торцов, Катерина, Несчастливцев.

Наконец, в комедии "Волки и овцы" "дворянское гнездо" показано уж совсем как "паучье гнездо".

Первая сатирическая комедия - "На всякого мудреца довольно простоты". Условимся далее называть ее для краткости "Мудрец". В этой пьесе драматург, прославленный как открыватель целого пласта русской жизни - купеческого быта, впервые [23] обращается к изображению дворянского общества. Большое историческое чутье автора, острое восприятие общественной жизни определили выбор для современной комедии в высшей степени актуальной темы. Комедия столь злободневна, столь насыщена намеками и прямыми указаниями на современность, что не трудно с большой точностью установить, когда развертываются события пьесы: почти одновременно с ее написанием, после 1864 года. Отменено крепостное право. "Крестьянская реформа" проводилась крепостниками как буржуазная реформа. Это был шаг по пути превращения России в буржуазную монархию" [24]. Проведены другие реформы; работали комиссии, готовившие очередные перемены; и одновременно поворот к реакции в правительственных сферах. Рост реакции против реформ в среде бывших крепостников. Именно в

23) В "Воспитаннице" еще нет изображения именно о б щ е с т в а, Уланбекова и ее племянник - в пьесе единственные из сильных мира, кроме них фабула втягивает лишь крепостных и зависимых от бар маленьких людей, в их среде и происходит конфликт.

24) В.И.Л е н и н. "Крестьянская реформа и пролетарско-крестьянская революция". Полн.собр.соч., т. 20, 5 изд. 1961, стр. 173.

период усиления реакции и развертывается действие комедии. Оно происходит в Москве. И это не случайно. Когда-то, в 40-х годах, Герцен дал такую характеристику двум столицам империи: "Говорить о настоящем России - значит говорить о Петербурге,.. о городе настоящего, о городе, который один живет и действует в уровень современным и своеземным потребностям... Москва, напротив, имеет притязания на прошедший быт, на мнимую связь с ним..."[25]. Москва - столица дворянской фронды, по удачному выражению Дурылина.[26] Вот они, дворяне-москвичи: Мамаев тоскует об отмене крепостного права, Крутицкий уверен в недолговечности должностей, открытых в результате реформы, сочиняет "трактат о вреде реформ вообще". А "либерал" Городулин - болтун, порхающий с одного торжества на другое.

Реформы 60-х годов, проводимые крепостниками, сохранили множество феодальных пережитков, но все же дали толчок развитию капиталистических отношений. Всюду царило оживление, возникали акционерные компании, широкий размах получает железнодорожное строительство. На арену жизни выступили дельцы, умело использующие обстановку и наживающие громадные капиталы. Таких деловых людей Островский покажет в последующих комедиях. А в "Мудреце" - только мнимые деловые люди. Они суетятся, спешат, страшно заняты (3-е действие, 3-е явление. Городулин: "Дела, дела. То обеды, то вот железную дорогу открывали".), но... хочет казаться деловым даже Мамаев - "богатый барин", как сказано в перечне действующих лиц (смотрит сдающиеся квартиры, совсем ему ненужные).

Единственный "деловой человек" в комедии - главный герой - Глумов. Он говорит матери: "... здесь карьеры не составишь, карьеру составляют и дело делают в Петербурге... Чем в люди выходят? Не все делами, чаще разговором. Мы в Москве любим поговорить. И чтоб в этой обширной говорильне я не имел успеха! Не может быть... Я начну с неважных лиц, с кружка Турусиной..." (I действие, I явление). Таковы планы единственного в комедии "делового человека" и такова его оценка арены предстоящих ему подвигов. Нарочитая, где

---

25) А.И.Г е р ц е н. Москва и Петербург. Полн.собр.соч., т. 2. М., 1954, стр. 33.

26) С.Д у р ы л и н. "На всякого мудреца довольно простоты" на сцене московского Малого театра. М.-Л., 1940, стр. 18.

только можно, граничащая с "обнажением приема" тенденция ко всякому смягчению остроты ситуации (здесь карьеры не сделаешь, кружок Турусиной - неважные лица) - несколько неожиданна для сатирической комедии. Во многом это объясняется цензурными соображениями. Но ведь такие писатели, как Щедрин и Островский, умели уступки цензуре обращать в мощную и цельную художественную систему эзопова языка.

В комедии нет ни одного положительного героя. Тем не менее общее впечатление читателя, зрителя - какое-то веселое торжество над миром ничтожеств, показанных в пьесе. На посмешище выставлены явные тени прошлого, лишь воображающие, что они - активные деятели жизни; а читателю ясно, что на самом деле они - глупые и беспомощные. Подчеркнем - в период оживления реакции мирок, грозящий повернуть историю вспять, дан Островским зрителям на посмешище. Этим определяется своеобразие всей композиции пьесы, фактуры каждого действующего лица (интрига, обрисовка характера, использование в комедии приемов даже водевиля и фарса, элементы гротеска, условность, чисто театральные приемы, характеристики). В пьесе ярко сказался исторический оптимизм писателя: времена крепостничества миновали невозвратно, не страшны, а смешны Мамаевы, Крутицкие...

Автору ясна, однако, и теневая сторона нового возникающего уклада жизни. Новая эпоха - эпоха активных и бесстыдных хищников, не имеющих даже хотя бы только внешней, фиктивной порядочности, приличия. Таков и Глумов.

Все это определило характерные особенности конфликта в пьесе. Действие "купеческих" комедий Островского неизменно строилось на столкновении любящих сердец с деспотизмом и корыстолюбием темных самодуров. Даже в комедии "Свои люди - сочтемся" в конце появляется человеческое чувство: любовь стариков Большовых друг к другу и оскорбленное отцовство. Островский не только живописал темное царство, но и создал образы его жертв и борцов против него. Сатирическая комедия "Мудрец" написана иначе. Конфликт лишен внешней остроты. В пьесе только один активный герой - Глумов. Все повороты интриги - от него. Действия остальных лиц пьесы - лишь отклик на глумовскую активность. Глумов перед нами выступает как злодей, он всех обманывает ради своих корыстных целей. Но злодей ли он, где его жертвы? Автор всем ходом комедии, заключительным словом героя, реакцией на него "общества" показывает, что в сущности Глумов всем нужен, что

даже Машенька совсем не жертва - она и с Глумовым была бы счастлива (см. ее разговор с теткой - У, стр. 134). В случае удачи "мудреца" мог бы пострадать разве лишь "пустой малый", гусар Курчаев, лишившись невесты и наследства. Значит Глумов - не совсем обычный отрицательный герой.От него в комедии никто не пострадал.В комедии "Мудрец" нет деспотов, приносящих страдание и гибель людям, от них зависимым. Но этим не снижается острота сатиры. Наоборот. Автор развертывает перед нами обычную будничную жизнь богатых бар, старых и молодых "важных господ" (характеристика в перечне действующих лиц). Жизнь будничная. Ведь никто из них на сцене не вступает в интригу, не участвует в событии, для них исключительном. И в этой будничной обстановке повседневной жизни герои комедии обнаруживают свою пустоту, низость, аморальность, глупость, бессилие разобраться в жизни, тем более повлиять на ее ход. Такому ли "обществу" повернуть историю вспять?

Итак, в комедии нет жертв, как нет и злодеев. Эта особенность конфликта пьесы есть художественное выражение сатиры нового типа. Объект сатиры здесь не личности, а ход вещей, обычай, уклад жизни в целом.

В прежних комедиях из купеческого быта Островский выступает как первооткрыватель. Он сам здесь основатель литературной традиции. В новой комедии у него впервые герой - интеллигент из дворян. Образом Глумова писатель включается в сложную и богатую традицию русской литературы, разработанную и его предшественниками, и великими писателями - его современниками. Одаренный интеллигентный дворянин размышляет о жизни своей и современников, о состоянии общества, ищет точки приложения своих сил. Об эволюции в жизни и литературе типа "лишних людей", не нашедших разумного применения своим силам, писал в 1859 году Добролюбов в статье "Что такое обломовщина?" (Прочтите!). Завершение пути Обломова - признание неспособности к борьбе, уход от жизни к прозябанию. Второй возможный путь увидел в действительности Островский, он и дан в образе Глумова. Этот путь предательства по отношению к собственной личности, нравственного раздвоения, ведущего к цинизму и аморальности. При таком понимании личности героя самый факт ведения дневника Глумовым оказывается очень важным идейно-художественным средством характеристики героя; он знаменует его нравственное раздвоение, спрятанную в карман истину, понимаемую Глумовым. Если связь образа Глумова с литературной

традицией не учитывать, то дневник - только искусственный прием, необходимый для построения интриги, как утверждал это один из первых критиков комедии.

Островский раскрывает чрезвычайно острое противоречие внутри личности самого Глумова. Его ум, талантливость, артистизм, активность, человеческая незаурядность (явное превосходство над всеми другими персонажами) в непримиримом противоречии с жаждой преуспеяния любыми средствами в обществе пошлых и заурядных людей. Однако в пьесе н е т борьбы злых и добрых побуждений в душе героя. Уже у первых критиков комедии возникла аналогия между Глумовым и Жадовым. Но сходство это слишком поверхностно; оно ограничивается лишь уровнем их интеллигентности. История Жадова - история борьбы в душе героя между честностью, высокими принципами и стремлением к скромному человеческому благополучию. Ничего подобного нет в "Мудреце". Глумова Островский дает в момент, когда тот решительно вступил в борьбу за преуспеяние в обществе, богатство, карьеру. Ни о каких моральных страданиях, ни о каких угрызениях совести нет и речи. Более того, этическая самооценка героя звучит вполне определенно: "Я умен, зол и завистлив" (У, 106).

В критической литературе разбор образа Глумова не раз строился на предположении, что эпиграммы, от которых Глумов отказывается в первом действии, были чуть ли не общественной сатирой, и, следовательно, мы застаем героя в момент духовного перелома: из передового борца он превращается в карьериста и приспособленца. Однако текст пьесы не дает никаких оснований уравнивать неизвестные нам эпиграммы Глумова с сарказмами Чацкого, обличающего своих антиподов с позиций гуманистической этики. Единственное, о чем эти эпиграммы свидетельствуют, это об интеллектуальном превосходстве их автора над окружающей его средой. И вот, решив отказать себе в удовольствии острить над глупыми людьми, Глумов собирается доверить плоды своей наблюдательности и ума дневнику. И этот дневник важен не только в интриге пьесы, но и в раскрытии образа его автора.

Несоответствие жизненной практики, поступков и природных возможностей этого человека - вот что демонстрирует нам дневник Глумова. Дневник - единственное место, где раскрыты, обнажены,

явно показаны способности Глумова, его ум, наблюдательность, да и цинизм его поступков. По ходу действия пьесы ясно, что от Глумова требовалось лишь понять и оценить своих партнеров. А большой ум для успеха в том обществе совсем и не нужен. И в этом - основная мысль Островского: чтобы стать победителем в жизненной борьбе в подобном обществе,ум не нужен.Проводя эту острую сатирическую характеристику общества оживающей реакции, драматург вводит дневник, в сцене с Мамаевым (диалог о глупости) прибегает почти к фарсовым приемам, заставляет Глумова так часто создавать на сцене водевильные ситуации.

Все эти приемы тонкого художественного решения задачи не были поняты современниками Островского и рассматривались как просчет, чуть ли даже не измена собственному методу комедиографа-реалиста. Современники предъявили Островскому два основных упрека: неестественность некоторых поступков героев и даже ситуаций и заметное влияние не только прославленных шедевров прошлого, но даже и некоторых театрально-сценических трафаретов. Позже многие из писавших об Островском, стремясь "защитить" комедию, ограничивались простым отрицанием справедливости этих упреков. Однако опровержение получилось неубедительным, так как наблюдения старых критиков верно отразили некоторые объективные свойства комедии. Неправота же их, исторически объяснимая, заключалась в том, что они не смогли осмыслить отмеченные свойства как художественный прием, вполне соответствующий раскрытию авторского замысла.

Например, верно то, что в реальной жизни одураченные Глумовым Мамаев и Крутицкий едва ли так терпеливо выслушали бы его отповедь и тут же, в сущности, простили бы его и пообещали поддержку в будущем. С точки зрения бытовой психологической достоверности, это, конечно, неестественно. Но художественная правда здесь несомненно налицо: эта гротескная развязка как нельзя более верно выразила социальную и даже политическую сущность всех участников пьесы.

Чтобы понять комедию и оценить ее по достоинству, надо обратить внимание на то обстоятельство, что в ней Островский применил не только новый своеобразный конфликт, но и новый для автора способ типизации - не психологически-бытовой, а гротескно-заостренный. Историки литературы уже не раз отмечали, что в манере изображения человека комедия "Мудрец" более других произведений Островского родственна реализму Салтыкова-Щедрина. Очевидно, так

и воспринял комедию Щедрин и в своих произведениях создал своего Глумова, Глумова в новой, щедринской редакции ("В среде умеренности и аккуратности", "Круглый год", "Недоконченные беседы", "Современная идиллия", "Пестрые письма"). Мы говорим о родственности, но конечно не о тождественности. Островский верен себе. Он далек от своеобразной фантастики социально-политического гротеска Щедрина. Он и гротескный способ типизации жизни мыслит в формах самой жизни и озабочен реалистической мотивировкой гротескных поступков и характеров своих героев.

Условность несомненно свойственна комедии "Мудрец", но она очень тонкая и "осторожная". Действующие лица обрисованы не во всей полноте их характеров, их душевного мира. А мы знаем - Островский прекрасно умел это делать. Углубление психологической разработки каждого из героев помешало бы выполнению основной задачи автора. Однако и абстрактность не свойственна художественной манере драматурга. Поэтому его герои не вовсе лишены психологической разработки, и бытовой конкретности. Они лишь взяты в одном психологическом аспекте, нужном и важном для решения основной задачи. Они как бы увидены глазами Глумова и раскрыты в той мере, в какой это доступно главному герою.

Итак, в обрисовке характеров психологизм есть, но он не многосторонний, "объемный", а только "контурный". Именно это обстоятельство позволило Островскому использовать некоторые чисто театральные приемы характеристики и технического построения интриги, выработанные всем развитием театрального искусства. Эти приемы сказались, в частности, в таком явлении, как театральные амплуа. Персонажи комедии не только имеют литературных "родственников" (Крутицкий - Скалозуб и т.д.), для большинства из них можно найти и соответствующие амплуа. Только эти амплуа очень точно применены автором, "подогнаны" к изображенной им реальной жизни.

Глумов в комедии - фигура наиболее условная, это не значит нежизненная. В каком-то смысле его поведение и речи менее естественны, чем поведение и речи других персонажей, но более связаны с литературными образцами. Островский дает реалистическую мотивировку такой "цитатности": ведь Глумов "играет", для каждого своего партнера ставит спектакль. Вполне естественно, что при этом

Островский апеллирует к литературному и театральному опыту зрителей. Они-то, в отличие от Мамаева и других действующих лиц, должны видеть, что Глумов неискренен, что это все не свое, не подлинное его достояние, а "цитата".

Родство комедии Островского с "Горем от ума" и "Ревизором" наиболее очевидно. Причем речь здесь должна идти не об отдельных реминисценциях и заимствованиях, но именно о глубокой внутренней преемственной связи, существующей между этими тремя великими сатирическими комедиями русской литературы.

"Горе от ума" и "Ревизор" имеют много общего прежде всего в построении пьесы вокруг центрального образа - Чацкого у Грибоедова, Хлестакова - у Гоголя. Излишне, конечно, упоминать о коренном различии этих образов, о противоположности авторского отношения к ним и т.д. Это совершенно очевидно. В данном случае, однако, интересно было бы обратить внимание не на различие, но на сходство между Чацким, Хлестаковым и Глумовым. Опять-таки, разумеется, речь не может идти о сходстве между Чацким и Хлестаковым с точки зрения идейного содержания этих образов. В этом смысле между ними нет сходства, хотя есть связь. Речь идет об общих или сходных чертах, обусловленных одинаковой или сходной функцией образов Чацкого, Хлестакова и Глумова в общей системе построения каждой из комедий. Но такая сходная функция не была бы возможна, если бы в идейно-художественном содержании каждого из образов центральных героев этих комедий не было хотя бы одной точки соприкосновения. И такую точку мы можем обнаружить. Чацкий - герой-идеолог. Хлестаков - пародия на героя-идеолога. Глумов - оригинальное сочетание того и другого. Если попытаться выразить суть "Горя от ума" в самом общем виде, можно, вероятно, сказать, что эта пьеса о столкновении просвещенного героя с темной и косной средой. В пародийном варианте то же происходит в "Ревизоре". У Хлестакова также есть претензия на просвещенность: он приписывает себе авторство одного из самых популярных романов своего времени ("Юрия Милославского" - это я написал" , и "с Пушкиным на дружеской ноге"). Глумов, как мы знаем, поставлен по отношению ко всем остальным персонажам пьесы в положение, подобное положениям Чацкого и Хлестакова. Конфликт,независимо от качества (у Грибоедова столкновение Чацкого и фамусовской Москвы драматично, у Гоголя конфликт между Хлестаковым и обманутыми им чиновниками - комический, "плутовской", у Островского тоже, хотя и более сложный) во

всех трех пьесах служит прежде всего полному и сатирическому изображению той среды, с которой соприкасается главный герой.

Выражение "галерея образов", само по себе достаточно затертое, в применении к таким комедиям, как "Горе от ума", "Ревизор" и "На всякого мудреца довольно простоты", приобретает особую точность и осмысленность. В самом деле, что такое "Горе от ума", как не коллекция, галерея, ряд образов грибоедовской, как мы теперь говорим, Москвы? Зритель (читатель) следит не столько за действием, интригой, сколько за развертыванием этого паноптикума, кунсткамеры, коллекции одновременно удивительных и характерных, гротескных и реальных типов, каждый из которых так тщательно и любовно отобран и выписан автором, каждому дано слово, и каждый продемонстрирован, что называется, во всем блеске... Особенно это явно в "Горе от ума", где интрига вообще играет гораздо меньшую роль, чем в "Ревизоре". Характерна в этом смысле знаменитая сцена бала. В "Ревизоре" подобное видим в четвертом и пятом действиях, во время представления чиновников Хлестакову и, наконец, в великой немой сцене, когда этот самый ряд персонажей выстраивается на сцене во вполне конкретный, видимый ряд, ряд в буквальном смысле слова.

Персонажи в пьесах такого типа взяты как бы в отдельности, между собой они связаны слабее, чем каждый из них связан с главным героем. Герой-то и проводит таким образом зрителя вдоль по этому ряду, по этой галерее, демонстрируя свое отношение к каждому. У Грибоедова форма такого отношения - словесная характеристика (или самохарактеристика). У Гоголя - непосредственно сюжетное взаимодействие. У Островского, как мы видим, и то, и другое.

Не раз мы кратко отмечали резко отрицательные отзывы о комедии "На всякого мудреца довольно простоты" со стороны литературных критиков. В основе их - исторически понятное недоумение современников Островского, уже составивших себе определенное и твердое представление о "настоящем Островском", Островском - реалисте-бытописателе (и до сих пор живущая схема!), и ставших в тупик перед новой гранью его мастерства - комедией сатирической, оправдывающей условность и даже гротеск. Но в театре, на сцене зрители приняли комедию восторженно. В театрах она имела большой успех у современников.

X X
X

Комедия "На всякого мудреца довольно простоты" положила начало "новой манере" Островского (введем этот термин по аналогии с "новой манерой" Тургенева). Но если в творчестве Тургенева "новая манера" сменила старую, то у Островского дело обстоит иначе."На всякого мудреца..." - первая пьеса в ряду остро сатирических условных комедий Островского. Начиная с этого момента, две линии сосуществуют в его творчестве: социальные психологически-бытовые комедии (а затем и драмы), с одной стороны, и сатирические, гротескные, условные - с другой. Разумеется эти определения только намечают самые общие их черты. Внутри каждого типа, вопреки довольно распространенному предрассудку о свойственных будто бы Островскому самоповторениях, нет однообразия. Так, в условных комедиях явно различаются, в свою очередь, два типа условности: литературно-театральная ("Мудрец", "Волки и овцы") и связанная с фольклорной традицией, с принципами народного театра ("Горячее сердце").

В связи с "Мудрецом" мы уже упоминали о том, что новая манера Островского была встречена в штыки театральной критикой. Причем характерно, что Островского укоряли его собственными прежними пьесами. Но в отношении "Мудреца" положение Островского облегчалось все-таки тем, что материал, жизненная сфера, изображенная драматургом, была совершенно для него новой, и это помогало вдумчивым читателям и критикам "проявить" художественную новизну комедии в целом, новизну драматургического принципа. Первые спектакли имели большой успех у зрителей. Совершенно иначе получилось со следующей пьесой - "Горячее сердце". Спектакль Малого театра имел зрительский успех, но критика толковала его как успех чисто актерский: блестящие исполнители заставили забыть будто бы вопиющие недостатки пьесы. В Александринском театре пьеса, можно сказать, провалилась. Островский переживал неудачу очень тяжело: "Кто не испытывал падения, для того переживать его - горе, трудно переносимое. Такое горе со мной случилось было в первый раз в жизни в 1869 году в Петербурге, при первом представлении комедии

"Горячее сердце" (XП, 72). Об этой неудачной постановке драматург писал: "... Теперь иные пьесы для их доброй славы лучше совсем не отдавать на петербургскую сцену. Я уже не от одного человека слышал, что "Горячее сердце" много бы выиграло, если бы не шло на петербургском театре. Кроме того, что талантов для народных пьес мало и о приобретении их не заботятся, самая постановка (если только автору не случится ставить самому) отличается такой небрежностью и неумелостью, что видевши пьесу на одной столичной сцене, на другой с трудом узнают ее... Чего же ждать мне? Понятно, что пьеса, изуродованная артистами и постановкой, много доходу принести не может, да еще впереди будет удовольствие: после 20 лет постоянных успехов дождаться позорного падения пьесы, так глубоко задуманной и с любовью отделанной" (XП, 72).

Для нас в этих письмах существенны два момента: отнесение пьесы к типу "народных пьес" и утверждение драматурга, что она "глубоко задумана и с любовью отделана". Островский здесь отвергает два важных упрека критиков: что многие положения и типы имеют "нерусский характер" (преимущественно "хлыновские сцены") и что из-за спешки и небрежности многие из ранее открытых драматургом типов испорчены, написаны карикатурно, "водевильно" и т.п.

Анализ критических отзывов о пьесе Островского (точнее было бы сказать о первых спектаклях Островского, потому что все эти отзывы строятся именно на определенной сценической интерпретации, которую пьеса Островского получила на современной ей сцене) показывает, во-первых, их крайнюю внутреннюю противоречивость, не противоречия разных статей друг с другом, а внутри одной и той же статьи; во-вторых, позволяет сделать вывод, что путаница эта возникла именно из-за неверного понимания стилевой природы пьесы. Отсюда, с одной стороны, упреки в карикатурности, в том, что Островский повторил давным-давно описанное им с большим умением темное царство и типы самодуров, с другой стороны, что пьеса "обидно несовременна", и несколько неожиданно — что она так же плоха, как "умственные сатурналии и судороги фантазии" Щедрина. И вот как раз упоминание о Щедрине в связи с "Горячим сердцем" в высшей степени уместно, хотя и совсем не в том смысле, как говорит об этом критик-злопыхатель.

Признаем, однако, что сложность понимания пьесы современниками Островского состояла как раз в том, что материал здесь

действительно, как будто знакомый и привычный для зрителей: "действие происходит в мещанской и купеческой среде да еще по ремарке "лет 30 назад в уездном городе Калинове", где произошли события, описанные в "Грозе". Насколько имеем мы право считаться с этой ремаркой? Ведь она, как мы знаем, принадлежит не Островскому, а Бурдину, хлопотавшему о пьесе в цензурном комитете и опасавшемуся, что сцены с городничим затруднят разрешение. Но, во-первых, Островский против этой ремарки не возражал, а, во-вторых, тут следует обратиться к тексту пьесы и посмотреть, насколько он соответствует или противоречит такой оговорке.

Сначала о времени. О том, что действие происходит 30 лет назад, нельзя найти никаких свидетельств. Как отметили критики пьесы, сцена суда Градобоева никак не приурочивает действие к определенному времени, потому что не походит на порядки, официально существовавшие вообще в XIX веке, а уж если что и напоминает, то чуть ли не времена воевод. Таким образом, эта фигура вообще не может рассматриваться как исторически достоверная. Но она, конечно, сатирически достоверна, гротескно достоверна, как сатира на русский обычай судить "не по закону, а по душе". Таким образом вся "градобоевская", административная линия пьесы не может рассматриваться как довод для приурочивания ее действия. О крепостном праве в пьесе нет никаких упоминаний. Рекрутчина была в России отменена только в 1874 году, то есть через 6 лет после написания "Горячего сердца", а существовала со времен Петра I, так что и это обстоятельство нам ни в чем не поможет. Поневоле приходишь к выводу, что прикрепленность к конкретному моменту здесь Островскому не нужна. Ведь на примере "На всякого мудреца..." мы видели, как он умеет четко обозначить время действия, если это имеет для него значение.

Калинов ли это? Ответить не просто. Вероятнее всего, при работе Островский не думал, что действие происходит в Калинове. Прежде всего здесь какая-то другая топография - не дали, а леса дремучие, никак не чувствуется Волга. Но самое важное - нет здесь той беспредельной замкнутости мира, который так важен в "Грозе". Здесь повсюду разбросаны намеки на то, что городок - часть чего-то, похож на другие места, идея множественности таких городков важна в "Горячем сердце" (а в "Грозе" подчеркнута уникальность, заколдованность). Хлынов, прежде всего, это доказывает своими

рассуждениями, что городничих-то много, и рассказами о своей роли в губернии, об отношениях с губернатором. Более мелкие эпизоды - эпизод с векселями и взысканием денег, переводы из всей России. Конечно, и здесь есть некоторая замкнутость, но это не замкнутость "заколдованного царства", а просто "медвежий угол", глухой городишко.

Сходство этого Калинова и того, первого из "Грозы", не топографическое, хотя бы и в художественном смысле. Это сходство основано на известной сказочности художественного мира пьесы, ее сюжета. В обеих пьесах русская жизнь дана в таком обобщении, которое выходит из границ бытовой житейской конкретности. Но в "Грозе" изображается лирическая стихия, вспышка, страсть, напряженнейший момент,там трагедия. Здесь - эпос комический. Там мы говорили о символичности пьесы, здесь мы скажем о ее многосторонней и богатейшей условности.

В еще большей степени, чем обо всех пьесах Островского (за исключением, быть может, "Снегурочки"), о "Горячем сердце" можно говорить как о пьесе, главным образом опирающейся на фольклорные традиции и, в частности, на принцип народного театра. Связь с народным искусством сказалась здесь многообразно и на разных уровнях структуры пьесы: в сюжетных мотивах, в принципе изображения человека, в стилизованной речи персонажей, в построении диалогов.

Фольклорные мотивы в сюжете. Отношения мачехи и падчерицы, наговор мачехи на падчерицу - линия Матрены и Параши; сдача жениха в солдаты - Вася и Параша; треугольник - муж, жена и работник - Курослепов, Матрена, Наркис; исполнение всех желаний - хлыновская линия. Можно, вероятно, найти и еще некоторые.

Но разумеется, перед нами не просто инсценированная сказка. Островский разрабатывает эти мотивы по-своему, они зачастую снабжены совершенно иными, чуждыми фольклору мотивировками (например, хлыновские чудеса объяснены его миллионами), иногда применена иная по сравнению с фольклором характеристика персонажей, участвующих в сюжетном мотиве - например, в сказках кроткая и покорная падчерица пассивно принимает обиды, а Параша не желает уступать Матрене и вступает с ней в борьбу.

К фольклорным элементам должны быть отнесены и такие, которые имеют не сюжетное значение, а составляют как бы лейтмотив

образа: это мотив светопреставления и страшного суда, связанный с Курослеповым, разбойничий – с Наркисом (здесь древний, "доразинский" вариант мотива – отрицательный).

Кто-то из критиков, желая укорить Островского, назвал Парашу "пряничной фигуркой". В известной степени это правда, но только это не порок, а сознательно проведенный в пьесе принцип изображения человека. И не только Параша, но и другие персонажи пьесы не отвечают требованиям бытового, житейского правдоподобия и не должны измеряться такой меркой.

Прежде всего это сказывается в том, как раскрываются персонажи в диалогах. Если говорить о самом общем принципе драматургии, можно сказать, что драма есть как бы процесс выяснения истины в диалогах.

Народный театр построен на диалоге неожиданном, парадоксальном, шутовском, если угодно. Петрушку спрашивают, ответ – полная неожиданность, как бы не на то ответ, о чем вопрос. Такие ситуации постоянно возникают между героями "Горячего сердца". Пример: разговор Силана и Гаврилы о гитарах; сразу за этим – разговор Курослепова с Силаном и непонятные отношения между ними; перебранка.

Принцип организации диалогов в "Горячем сердце" прямо противоположен тому, что мы видим в пьесах с героем типа "наш человек на сцене". Там и участники действия и зрители – в напряженном ожидании истинной реакции, прямого ответа на вопрос, прямого суждения о событиях. Здесь все не так. Все герои – из царства комической сказки (Параша, правда, скорее песенная героиня). Между ними длятся и варьируются странные отношения, возникающие с первых их слов, с первых диалогов: бестолковость, расхлябанность "старших" героев, определяющих всякие другие отношения в пьесе, создает общую атмосферу, как бы необходимую бытовую среду для этих диалогов.

Конечно, в "Горячем сердце" перед нами "темное царство". Но оно уж настолько темное здесь, что термин в применении к нему теряет смысл. Оно не просто темное, оно в бредовом, бессмысленном состоянии выведено на сцену. Пьеса острейшая, но обличительной в узком значении слова ее не назовешь. И тут правы те, не раз осуждавшиеся критики, которые говорили, что обличать Курослепова или Хлынова нелепо. Нелепо в той же мере, и даже еще более, как нелепо обличать градоначальников в городе

Глупове. Опять, как и в "Мудреце", мы имеем здесь дело не с отрицательными обличаемыми типами, а с сатирической картиной целого жизненного уклада.

Вопрос о справедливых отношениях в этом царстве даже не встает. Протест Параши в высшей степени стилизованный, песенный - недаром все ее горячие речи о воле поэтически, песенно неконкретны. Ее вольнолюбие не может быть прояснено и конкретизировано без ущерба для пьесы; финал, дающий такую конкретизацию, недаром слаб. А высшие взлеты Параши - ее песни, которыми она "поэтически уточняет" свои сбивчивые монологи о свободе.

"Максимализм" Параши в требованиях к людям тоже не бытовой, а песенный, и он не может быть истолкован в бытовом значении (Разговор с Васей о том, чтобы он просился на Кавказ).

Песни здесь введены принципиально иначе, чем в пьесе "Бедность не порок". Там они сюжетно мотивированы, здесь вторгаются совершенно неестественно с точки зрения бытовой трактовки, но художественно необходимы.

Из-за того, что положительное, светлое, противостоящее темному царству начало здесь в такой мере условно, как бы лишь обозначено, интрига слаба. Действие как интрига, за которой напряженно следит зритель, отсутствует. Перед нами как бы развертываются картины жизни этого захолустья и все здешние чудеса - и это здесь важнее всего.

У Островского вообще есть пьесы "ситуационные" и есть "неситуационные". "Бедность не порок", "Волки и овцы" - ситуационные: мы напряженно следим за развитием интриги.

"Мудрец" - псевдоситуационная: здесь острая, прямо авантюрная интрига, но от исхода ее мало что зависит.

"Горячее сердце" - антиситуационная пьеса, интрига брошена на полпути, целый ряд сцен с ней не связан. Развязка пьесы, где все сюжетные линии получают внешнее завершение, явление чисто формальное, она носит театральный характер (помните, мы говорили об этом прежде). Внутренне, по существу эта эпическая пьеса не требует развязки, она открыта, разомкнута. Но для эпохи Островского это - немыслимое явление на сцене, и драматург ее формально завершает.

Жизнь, изображенная здесь, так же не может иметь конца, как не может быть конца в "Истории одного города", где финал

заменен иронической фразой: "История прекратила течение свое".

Среди героев "Горячего сердца" есть "фольклорно-условные" и "гротескно-условные". Если Параша – героиня песенная, то, второй положительный герой, Гаврила дан не без иронии. Это как бы погруженный в современный купеческий быт сказочный Иванушка-дурачок. Но разумеется, со всеми трансформациями, которые должен претерпеть Иванушка, сделавшись приказчиком.

Перемены эти оказались так значительны, что сказочный прообраз Гаврилы просвечивает очень слабо, преимущественно он виден в той сюжетной роли, которая ему отведена: говорит что думает девушкам, (тут, кстати, несомненная черта героя-идеолога), бескорыстно любит, защищает героиню и за то награждается ее рукой.

С другой стороны, он же – Иванушка-дурачок, может быть, чуть блаженненький (см. его самохарактеристику).

А вот в его речевом поведении фольклорные мотивы почти отсутствуют, и поет-то он мещанский романс или во всяком случае какой-то городской "испорченный" вариант народной песни.

Среди героев – "барин с большими усами" – явный персонаж лубка. Интересно сравнить его с "гусаром на перевозе" в "Грозе". Тот был вне действия и как бы "наш человек" с "нашей" реакцией на безобразия Дикого, однако, только упомянутый. Формы этой реакции, речи и поведения в сценическую ткань не включены. Гусар был "не калиновский". С другой стороны, сама природа, фактура действия в "Горячем сердце" иного характера, чем в "Грозе". Ничье посторонее присутствие тут непредставимо, даже с той степенью "посторонности", какой наделены Борис, Кулигин и тот же мифический "гусар". Тут все свои, все участники одного представления, как хлыновские разбойники или жители Глупова. Среда эта тягуча, всеобъемлюща, т.е. эпична, и самый вопрос о чьей-то посторонней реакции, оценке, вмешательстве, т.е. "нашем человеке", тут как бы и не ставится вовсе.

Барин с большими усами весь тут, в Калинове, при Хлынове. В стилистическую природу пьесы он вписан идеально; более того – он самый существенный элемент этой природы. Яркий штрих. До некоторой степени – наивысшее выражение определенной характеристической идеи Островского; у него ведь все баре, все благородные – "с большими усами", этот только с самыми большими.

Все, или почти все, кроме, например, персонажей "Доходного места", да и то с оговорками, - они бывают как бы переварены характерной окружающей средой, как бы преломлены, увидены глазами окружающих персонажей. По этой линии, можно сказать, наш человек на сцене, Чацкий, у Островского неуклонно эволюционирует в "барина с большими усами".

Своеобразнейшей чертой сатирического гротеска Островского было то, что, чем гротескней тип по существу, тем он живей и реальней. Это свойство совершенно сбило с толку первых критиков пьесы, упрекавших Островского одновременно и за карикатурность Хлынова, Курослепова и за фотографичность, "натурализм" этих персонажей.

Если в Хлынове, Курослепове гротескность достигается приёмом гиперболы, чрезмерностью всех проявлений их натур, их, как личностей, то Градобоев как личность - фигура почти бытовая, и гротескна прежде всего его служебная деятельность, его административная сущность (см.,сцену следствия в доме Курослепова и особенно сцену суда).

Мы говорили о том, что в "Мудреце", пользуясь приемами гротескной типизации и тем сближаясь с сатирой Щедрина, Островский в самом типе гротеска вполне самобытен. Здесь нет момента фантастики, здесь - "гротеск в формах самой жизни". То же видим и в "Горячем сердце". Островский дает как бы реалистическую и даже психологическую мотивировку стилевой условности. Прочтите сцену первого появления Курослепова (У, 179).

"Замечательно яркая и острая форма сдвинутых перспектив, нарушенных нормальных отношений и нормального восприятия мира, нашедшая свое выражение в сопровождающем Курослепова лейтмотиве о том, что "небо валится", "небо лопнуло, так немного и наискось" и что часы бьют "пятнадцать", психологически "оправдана" собственным предположением Курослепова: "или это мне во сне ль, что ль?" , и подготовлена репликой Силана о том, что Курослепов "заспался совсем, уж никакого понятия нету ни к чему, с просонков-то все путает..." Но не во "сне" же только и пьянстве тут все дело. Гротеск образа фактически характеризует подход Курослепова к миру, его искаженное видение мира, понимание его, всю его философию, которой Градо-

боев противопоставляет совершенно административную формулу бюрократического гротеска: "У меня и без того дела-то по горло. Лопнуло (небо), так починят. Нам-то какое дело!" 27)

В сюжете пьесы все перемены, вообще все движение в этом городке происходит по воле "трех китов" этого темного царства. Впрочем, слово "воля" не очень-то подходит в данном случае. Скорее действие расходится, как круги по воде, когда кто-нибудь из этих "старших" заворочается; тут уж непременно кому-нибудь какая-нибудь обида выйдет. "И я-то дурак, взялся вас тешить. Пора бы мне знать, что у вас ни одна штука не бывает без обиды",- с горечью восклицает Аристарх. Кстати, несколько слов об этом образе, о своеобразном резонере "Горячего сердца", как-то выпадающем из гротескной системы образов, в то же время он хотя и не фольклорный, но, конечно, тоже условный. Он напоминает Кулигина из "Грозы". Но, мне кажется, здесь этот тип прояснен и более точно понят Островским. Кулигин свои чисто поэтические, чудаческие, мечтательские затеи стремится замаскировать рационалистическими рассуждениями о пользе. Аристарх - откровенный поэт, мечтатель, и никакой мистифицирующей пользы от своих затей он не обещает. Он как бы представляет калиновское искусство. Ему радостно создавать все эти сказочные спектакли и игры, хотя бы и на потеху Хлынова.

Так или иначе, но Курослепов, Хлынов, Градобоев - сильные мира сего здесь, в Калинове. Посмотрим, им-то хорошо ли?

Каждый из этих персонажей - предельное выражение какой-то возможности, власти.

Курослепов - ничего не делающий, всего, чего только ему надо, достигший, погруженный в сны, - олицетворяет как бы беспредельную свободу созерцания, размышления (разумеется, в комическом, пародийном освещении). Но эта свобода не дает ему счастья: его преследуют кошмарные видения и мысли: небо рушится, в аду побывать сподобился и т.д.

Хлынов - беспредельные житейские возможности, исполнение любого желания, а он томится полной пустотой. Вася Шустрый - необходимейший образ для понимания Хлынова. Это тот человек, который способен оценить хлыновские возможности. Описывая его утехи (пушку, поливанье дорожек шампанским), он восклицает:

---

27) Д.Т а л ь н и к о в. "Горячее сердце" на сцене МХАТ. М.-Л., 1940, стр. 34.

"Чего еще желать?". Но оказывается - всего желать, да пожелать-то не умеет Хлынов. Диалог Васи и Хлынова - микромодель тех странных диалогов, которые свойственны пьесе. Он же обнаруживает какую-то несвободу Хлынова, вызванную диким своеволием, - он у собственного своеволия в плену и как-то не без тревоги ждет: куда его метнет.

Градобоев - высшая административная власть в городе. Но Островский проницательно показывает, что это власть над приказчиками да обывателями, а сам он - жалкий, полностью зависит от купцов (его признания, что "турок не боялся, а вас, варваров, боюсь").

Всем нехорошо в этом темном царстве, все здесь неблагополучно; нелепо, тоскливо живут не только подневольные, но и тираны.

Другая сторона взаимоотношений людей здесь - взаимодействие их личностей. Каждый стремится отстоять свое достоинство, и все в нем не вполне уверены (кроме Силана да Аристарха, пожалуй). Это часто выражается ситуацией "третий лишний", когда третий, почти заискивая, набивается в собеседники, в компанию. (Наркис - в разговор Васи и Гаврилы(Гаврила,Вася и Параша). Курослепов, Градобоев и Матрена. В конце - третьим лишним становится Вася, с его жалкой похвальбой в храбрости).

По степени всеобщей неустроенности, неудовлетворенности, бессмысленности городок Калинов - прямой предтеча щедринского города Глупова. Есть даже сходные мотивы: Хлынов с его путешествиями, пальбой из пушек и игрой в разбойники напоминает Фердыщенко с его фантастическим путешествием по выгону и манерой пугать обывателей на большой дороге.

Но Глупов - великая сатира, данная извне. Комизм там суровый, густо замешенный на ненависти.

У Островского - комический эпос, ярко вскрывающий нелепость жизненного уклада. Но это комизм, изображающий жизнь как бы изнутри, даже с чем-то вроде сочувствия к каждому из описанных персонажей (разумеется не к их социальной сущности, а к их человеческому положению).

ГЛАВА ПЯТАЯ

Психологическая драма. "Безгеройность" пьес Островского о буржуазной Росии. "Бесприданница"

В 70-е годы творческое внимание Островского сосредоточено на быстро формирующемся облике буржуазно-дворянской России. Перемены, происходящие в русской жизни, нашли отражение во всех его пореформенных пьесах, в том числе в комедиях из купеческого быта ("Не все коту масленица", "Правда - хорошо, а счастье лучше"). Но "формой времени", наиболее связанной с новой буржуазной действительностью, безусловно, становится в 70-е годы сатирическая комедия и психологическая драма.

Как известно, в европейской литературе драма возникла, когда на общественную и культурную арену вышло третье сословие. В отличие от трагедии и комедии, ведущих свою родословную из глубокой древности, это молодой жанр, жанр буржуазной эпохи. В этом отношении драма (в узком смысле термина) занимает в драматическом роде литературы место, аналогичное месту романа в эпическом роде.

Исторически объяснимо, почему русская литература не знала драмы до второй половины XIX века. Некоторые функции драмы (изображение общественно важных конфликтов, преломленных в сфере жизни частных людей) у нас принимает на себя "высокая" комедия. Драма же, в сущности говоря, заново создается Островским в пореформенную эпоху.

Психологическая драма подготовлена, с одной стороны, "высокой комедией" (в том числе и собственными комедиями Островского), с другой стороны,- достижениями русского психологического романа.

Если для Островского-комедиографа большое значение имеют не только Грибоедов и Гоголь, но также демократический театр XVIII века и даже русский водевиль, то для поздних драм исключительно велика роль "Горя от ума". Размышления о герое, стремление написать образ героя-современника — очень важный мотив

всей пореформенной драматургии Островского в целом и психологической драмы в частности. Кто займет на сцене место Чацкого?

Знаменательно, что Островский как художник-реалист приходит к мысли о "безгеройности" буржуазной эпохи. Можно сказать, что тема героя в пьесах этой эпохи существует, напряженно обсуждается, а героя-то как л и ц а , персоны в пьесе не оказывается. Между тем борьба претендентов на это звание в значительной мере определяет сюжетное движение в пьесах Островского, начиная со второй половины 60-х годов.

Представление о бесцветности, духовной пустоте, человеческой незначительности буржуазного "героя", которое постепенно вырабатывается у Островского, с особенной очевидностью сказалось в сатирической комедии "Волки и овцы", где эта идея блестяще реализована во всех элементах художественной формы вплоть до композиции. Здесь происходит что-то вроде "смотрин" претендентов на роль героя. Лыняев - лишний человек (при обрисовке этого героя Островский цитирует Гончарова). Благородный, но безвольный и неприспособленный к жизни, какой-то вялый человек этот стремится защитить героиню пьесы от притязаний Мурзавецкого на ее имение и руку. Мурзавецкий - пародия на классического героя-любовника, неотразимого для женщин кутилу-гусара. Чем дальше развивается действие, тем яснее ощущается, что настоящего героя еще нет, все ждут его, и наконец (только в четвертом действии!) появляется герой-победитель, "деловой человек" Беркутов. В фабуле пьесы он в высшей степени активен - разрушает все интриги, всех спасает и все устраивает как будто к лучшему. Но с образом победителя не вяжется его полная человеческая пустота, отсутствие собственного лица и слова. Это - человек-зеркало, отражающий собеседника (ср. его разговоры с Лыняевым, Купавиной, Чугуновым и Мурзавецкой). И это противоречие между человеческой незначительностью и житейской удачливостью делового человека в высшей степени идеологически значимо.

В "Волках и овцах" "безгеройность" утверждается комически. Серьезная и даже трагическая сторона такого понимания жизни общества, такого взгляда на сущность эпохи буржуазного прогресса в наибольшей степени проявилась в психологических драмах и - особенно в лучшей из них - "Бесприданнице".

Если в сатирических комедиях Островский подвергает беспощадной критике быт и мораль пореформенного дворянства и буржуазии, а порой и их политический союз (как в "Волках..."), прибегая к заострению и условности, то в психологических драмах новый уклад жизни описан и проанализирован спокойно, вдумчиво, типизация в них, так сказать, вполне "жизнеподобна". Принцип купли-продажи, лежащий в основе человеческих отношений в буржуазном обществе, выступает в этих пьесах Островского совершенно обнаженно, нисколько не маскируясь правилами и предписаниями авторитарной морали, свойственной феодальному обществу (и выступающей на первый план в пьесах о "темном царстве" патриархального купечества). Такое трезвое и беспощадное в своей трезвости понимание современной жизни воплощается в сюжетном мотиве торга, торговой сделки, проходящих через большую часть психологических драм Островского. Участниками такой сделки становятся не только герои отрицательные, разоблачаемые в пьесе, но поневоле и их жертвы оказываются неизбежно втянутыми в такие отношения. И это, конечно, свидетельствует о стихийно материалистическом понимании жизни, свойственном Островскому-художнику.

В "Бесприданнице" нет абсолютного противостояния героини и среды. Личность Ларисы лишена цельности, в самой душе ее стихийное стремление к чистоте и человечности борется с буржуазными представлениями о жизни.

Мотив торговли составляет своеобразную сюжетную основу пьесы, к торговле сводятся, по существу, все отношения действующих лиц, само понятие торга метафоризируется, и эта метафора втягивает в себя такие поступки и действия, такие чувства, которые по традиционным представлениям, весьма далеки от корысти: любовь, мечта о семье, страсть.

Кнуров, Вожеватов, Паратов и Карандышев - основные участники того главного торга, который развертывается вокруг Ларисы. Кнуров и Вожеватов - покупатели в самом прямом смысле слова, Паратов и Карандышев - в переносном, они предлагают Ларисе не деньги, а нечто иное. Паратов - ставит свое неотразимое обаяние "красавца-мужчины", блестящего барина, кокетничающего широтой натуры. Карандышев - свою честь.

Но кроме этой центральной сделки, сделки, предметом которой служит Лариса, в пьесе совершается и множество других: Паратов продает "Ласточку", об Огудаловой мы узнаем, что она

стремится нажиться на красоте своих дочерей, Вожеватов и Кнуров постоянно упоминают о своих делах, с приездом Паратова радуются оживлению в своих делах трактирщик и цыгане, и даже добродушная, на первый взгляд, тетка Карандышева сетует на невыгоду женитьбы своего племянника и восхищенно упоминает о том, как сосед женился ("так к нему одного пуху: перин да подушек возили, возили...").

Лариса решается на брак с Карандышевым с отчаяния, надеясь, что обретет с ним тихое семейное счастье в небольшом уединенном имении и покинет свой дом, где "на базар похоже". Собственно, она тоже вступает в торговую сделку: за свою красоту хочет получить преданную любовь и положение порядочной семейной женщины, и все это с наивной уверенностью в то, что поступает вполне честно по отношению к влюбленному в нее жениху. Но Лариса ошибается в своем расчете: Карандышев, хоть и любит ее, но тоже "покупает", с ее помощью он хочет как равный утвердиться в том обществе, куда ему не было доступа и по происхождению, и по воспитанию и - главное - по весьма скромному достатку.

Ларисе не суждено вырваться из сферы кипящих вокруг нее торговых сделок. Она разочарована в надежде на тихую семейную жизнь, разочарована в Карандышеве и потому без всяких угрызений совести бежит из его дома на пикник с Паратовым. До самых последних сцен пьесы Лариса не понимает, что и Паратов участвует в торге, что он берет ее на свой прощальный кутеж, как цыганку, желая весело "проститься с волюшкой", продаваясь за 500 тысяч богатой невесте. И лишь в последних сценах Ларисе открывается истинный смысл ее положения. Подхватывая сказанное Карандышевым в запальчивости слово, она произносит свою знаменитую реплику, весомую, как пространнейший монолог: "Вещь... да, вещь!". Разочарование в Паратове было для Ларисы крушением всех ее жизненных представлений, потому что Паратов для нее ведь не просто любимый человек, а "идеал мужчины", по её собственному признанию. И назвав себя вещью, она поняла, что самая возможность счесть Паратова идеалом была выражением ее глубокой внутренней связи с миром торговли, богатства, миром, где все репутации создаются деньгами. Ведь и Карандышев, с его

жалким обедом, с дешевым ковром на стене и дешевым оружием - карикатура на Паратова, такой же Паратов, только дешевенький, грошовый. Тогда героиня с горечью и восклицает: "Уж если быть вещью, так одно утешение - быть дорогой, очень дорогой". В выстреле Карандышева она увидела вспышку человеческого чувства, наконец-то ею вызванного. И отсюда ее просветление в последние минуты жизни.

Кнуров, Вожеватов, Паратов, Карандышев - все четверо как бы вступают в спор: кому же быть героем и в глазах Ларисы, и для нас, зрителей.

В "Бесприданнице" Островский дает завершающие облик "делового человека" образы Кнурова и Вожеватова. Здесь они изображены не в деловой сфере, а в сфере чувства; оба увлечены Ларисой и оба хотят сделать ее свой содержанкой. На первый взгляд, Кнуров более благопристоен: он сдержан, склонен пожалеть Ларису, хочет предложить ей огромное состояние, так как женат и не может предложить руку. Вожеватов циничен и холоден, рассказывая самые страшные эпизоды из жизни Ларисы, он, по ремарке Островского, смеется. Но все это детали, а в решительный момент оба "деловых человека" просто разыгрывают Ларису в орлянку.

Паратов - один из самых удачных партнеров в богатой коллекции "красавцев-мужчин", прожигателей жизни, созданной Островским. Как и Лариса, он - человек-товар, но в отличие от нее нисколько от этого не страдает.

Карандышев - развитие типа "маленького человека". Но он не только маленький человек, обиженный богатыми, он еще и мелкий человек, стремящийся утвердить свою личность именно в том мире, который его подавляет и делает жалким. Карандышев в высшей степени не уверен в себе, все его речи и реплики в пьесе какие-то "не свои", он постоянно попадает в фальшивое положение именно потому, что хочет казаться не тем, кто он есть на самом деле: не мелким чиновником с мещанскими замашками, а человеком образованным, высоконравственным и аристократичным.

Все претенденты на роль подлинного героя, "нашего человека" на сцене Островским в пьесе развенчаны. Художественным центром пьесы оказывается Лариса, хотя ее нельзя считать полным выразителем авторской точки зрения. Слова прощения и мира

которые она произносит перед смертью, вовсе не означают, что и писатель, и зритель к этим словам присоединяются. Однако они ставят Ларису на большую духовную высоту по сравнению со всеми действующими лицами, они свидетельствуют о победе в ее душе человечности над представлениями, которые властвуют в ее среде и к которым толкал ее весь жизненный опыт.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творческий путь Островского длился почти сорок лет. Его идейная позиция - позиция демократического просветительства - сформировалась в 60-е годы и в своих существенных чертах оставалась неизменной до конца жизни. Эта своеобразная "неподвижность" идейных принципов сочеталась у Островского с художнической зоркостью и интересом к новым чертам русской жизни, свидетелем которых он был. Островский стал одним из вдумчивых исследователей не только "темного царства" патриархального купечества, но и "цивилизованного" буржуазного общества. В лучших пьесах последних лет драматург показал лицо этого общества, едва ли не более страшного и бесчеловечного, чем мир Тит Титычей и Кабановых, уходящих с исторической арены.

В период расцвета революционно-демократического движения Островский, не принимавший идеи насильственного социального переустройства общества, казался (и действительно был) человеком сравнительно умеренных политических взглядов. В эпоху 80-х годов, когда революционная теория переживает кризис, последовательный демократизм Островского, его трезвое отношение к новой буржуазной действительности, верность идеям демократического просветительства выдвигают драматурга в число наиболее передовых писателей.

"Вы один достроили здание, в основание которого положили краеугольные камни Фонвизин, Грибоедов, Гоголь". Справедливость этих слов, обращенных Гончаровым к Островскому, мы стремились доказать, рассматривая драматургию Островского в соотношении с некоторыми аспектами комедии Грибоедова и Гоголя. Но драматургия Островского формировалась и росла в тесной связи с развитием повествовательной прозы. Об этой интереснейшей проблеме в нашем спецкурсе сказать не было возможности. Тема "Островский и русский роман второй половины XIX века" ждет исследователя.

Островский начинает с произведений, близких натуральной школе, а заканчивает свой путь психологическими драмами, непосредственно предваряющими художественные открытия Чехова-драматурга. Однако значение Островского для чеховской драматургии в еще большей степени определяется тем, что именно

Островский был создателем полнокровно реалистического и ярко национального театра, на фоне и в соотношении с которым только и могло возникнуть и быть воспринято драматургическое новаторство Чехова, развивающего некоторые открытия позднего Островского, но вместе с тем и вступающего в спор, в творческое состязание с театром Островского в целом.

Драматургия Островского в нашей литературе - наиболее классическое, завершенное выражение самой идеи национального театра, И потому она - явление вечно живое для русской культуры.

ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР А.П.НИКОЛАЕВ

ЗАКАЗНАЯ
ПОДП. К ПЕЧАТИ 4/XII-73 Г. Л-56394. Ф. 60x90/16
БУМ. ОФС. № 2. ФИЗ.П.Л. 6,5. УЧ.-ИЗД.Л. 5,50.
ЗАКАЗ 2366. ТИРАЖ 2500 ЭКЗ. ЦЕНА 15 КОП.

ОТПЕЧАТАНО НА РОТАПРИНТАХ В ТИП. ИЗД. МГУ
МОСКВА, ЛЕНГОРЫ